Aloïs Riegl

El culto moderno a los monumentos

epublibre

Alois Riegl (1858-1905) es uno de los principales representantes del *formalismo* en la historia del arte. Conservador del Museo de Artes Decorativas de Viena, publicó obras fundamentales para el desarrollo de la historiografía artística, ofreciendo una nueva imagen de asuntos que hasta entonces habían sido ignorados. *Arte industrial tardorromano* (1901) y *El retrato holandés de grupo* (1902) son sus dos obras más conocidas.

El culto moderno a los monumentos fue publicada originalmente en 1903 y en ella Riegl, a la sazón presidente de la Comisión de Monumentos Históricos, analiza la problemática del monumento en el horizonte de dos cuestiones fundamentales para el *formalismo* y la escuela vienesa de historia del arte: el culto a los monumentos es un culto moderno, y la consideración de la *modernidad* alienta a lo largo de todo el texto; es manifestación de una determinada *voluntad de forma, Kunstwollen*, concepto que está en la base de toda su argumentación y que adquiere en esta obra matices importantes.

epublibre

Alois Riegl

EL CULTO MODERNO A LOS MONUMENTOS

Caracteres y origen

ePub r1.0
Titivillus 01.09.2019

Título original: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*
Alois Riegl, 1903
Traducción: Ana Pérez López

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

PROYECTO SCRIPTORIUM
EX - LIBRIS
Titivillus in culpa est

Índice

Nota del editor

Biografía

El culto moderno a los monumentos

Introducción

I. Los valores monumentales y su evolución histórica

2. Los valores rememorativos en relación con el culto a los monumentos.

a) El valor de la antigüedad.

b) El valor histórico.

c) El valor rememorativo intencionad

3. Los valores de contemporaneidad en relación con el culto a los monumentos.

a) El valor instrumental.

b) El valor artístico.

α) El valor de novedad.

β) Valor artístico relativo.

Notas

Nota del editor

En 1902 Alois Riegl fue nombrado presidente de la Comisión de Monumentos Históricos, que debía preparar una nueva legislación sobre su conservación. Con este motivo redactó *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung (El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen)*, que fue publicado en Viena por la Comisión el año 1903. Dos años después, el 17 de junio, Riegl moría en esa ciudad.

Tal como el lector podrá apreciar, el texto de Riegl no tiene carácter administrativo ni propone legislación concreta alguna. Lo que el autor pretende es analizar la índole de los monumentos, sus diferentes valores, histórico, artístico, de antigüedad…, y las relaciones, en ocasiones contradictorias, que entre ellos pueden darse, la finalidad en la que se inscriben y los problemas que, desde este nivel teórico, plantean las diversas opciones posibles sobre su conservación.

En un momento en el que, como sucede ahora, la conservación del patrimonio artístico se ha convertido en uno de los objetivos centrales de las políticas culturales, la actualidad del texto de Riegl está fuera de toda duda. Simultáneamente pone de manifiesto el rigor con el que el historiador austriaco emprendió su labor: lejos de atenerse a una casuística más o menos acertada, aproximada, siempre puntual, aborda las bases teóricas desde las que cualquier intervención concreta debe pensarse y redacta, así, un texto que es ya clásico. El escrito de Riegl plantea la problemática de los diferentes valores del mo-

numento articulándola con dos aspectos fundamentales para la «escuela» de historiografía vienesa y, en particular, para el *formalismo*: el culto a los monumentos es un *culto moderno* y la consideración de la modernidad alienta explícita e implícitamente a lo largo de todo el análisis en cuanto perspectiva y horizonte desde el que llevarlo a cabo; después, en segundo lugar, la *voluntad de arte* o *voluntad de forma (Kunstwollen)* está en la base de toda la argumentación, que desarrolla y arroja nueva luz sobre esta categoría central del *formalismo*. *El culto moderno a los monumentos* es, así, un texto de compleja y rica lectura.

Biografía de Alois Riegl

1858 Nace en la ciudad de Linz.

1875 Inicia estudios de Derecho en la Universidad de Viena. Dos años después, en 1877, se dedica intensamente a la filosofía y a la historia. En este último campo recibe la influencia de Th. von Sickel.

1886 Conservador del Museo de Artes Decorativas, Viena, en el que permanecerá once años, Riegl fue nombrado director de la Sección de Artes Textiles, dedicándose intensamente al estudio y publicación de investigaciones.

1889 Simultanea el Museo con la docencia universitaria.

1893 Publica *Stilgrafen* (traducción castellana: *Problemas de estilo, Fundamentos Para una historia de la ornamentación*, Barcelona, G. Gili, 1980).

1897 Es nombrado catedrático de la Universidad de Viena, por lo que deja su trabajo en el Museo.

1901 Aparece el que quizá sea su libro más famoso: *Spatromische Kunstindustrie* (*Arte industrial tardorromano*; traducción castellana de próxima publicación en esta colección).

1902 *Das holländische Gruppenportrait* (*El retrato holandés de grupo*; traducción castellana de próxima publicación en esta colección). Es nombrado presidente de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos.

1903 *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*.

1905 Muere en Viena.

Entre las publicaciones póstumas, caben destacar:

1908 *Die Entstebung der Barockkunst in Rom* (*La formación del arte barroco en Roma*). Notas de sus cursos editadas por A. Burda y Max Dvorák.

1912 *G. Baldinucci vita des Gov. Lorenzo Bernini* (*La vida de Bernini, de G. Baldinucci*).

1923 *Kunstsgewerbe des frühen Mittelalters* (*La industria artística en el primer Medioevo*). Notas editadas por E. H. Zimmermann.

1966 *Historische Grammatik der Bildenden Künste* (*Gramática histórica de las artes plásticas*). Notas de los cursos en la Universidad de Viena editadas por K. M. Swoboda y Orto Pächt.

El culto moderno a los monumentos

Introducción

Las reflexiones expuestas en esta obra deben su origen a un proyecto emprendido por encargo de la Presidencia de la Comisión Imperial y Real de monumentos históricos y artísticos, con el fin de esbozar un plan de reorganización de la conservación de monumentos públicos en Austria. El que hoy día la necesidad de dicha reorganización se sienta de modo general como algo urgente es consecuencia lógica del profundo cambio que en los últimos años han experimentado nuestras concepciones sobre el carácter del culto a los monumentos y las exigencias que de él se derivan. La primera tarea que se presentaba era, pues, definir lo más claramente posible el carácter del culto moderno a los monumentos, teniendo en cuenta este cambio, y demostrar su relación genética con las anteriores fases evolutivas del culto a los monumentos. El intento de cumplir esta tarea es el contenido de las siguientes páginas. Dado que constituye un todo cerrado, la Presidencia de la Comisión Central Imperial y Real ha creído conveniente darlo a conocer a la opinión pública como una obra con entidad propia, prescindiendo de las consecuencias prácticas que de aquí se derivan, especialmente para la conservación de monumentos austriacos.

1. Los valores monumentales y su evolución histórica

Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras. Puede tratarse de un monumento artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretende inmortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción. Lo más frecuente es la unión de ambos géneros de un modo parejo. La creación y conservación de estos monumentos «intencionados», que se remonta a los primeros tiempos documentados de la cultura humana, no ha concluido hoy ni mucho menos, pero cuando hablamos del moderno culto y conservación de monumentos, prácticamente no pensamos en estos monumentos «intencionados», sino en los «monumentos históricos y artísticos», según reza la denominación oficial, al menos en Austria. Esta denominación, plenamente justificada según las concepciones vigentes desde el siglo XVI al XIX, podría inducir hoy a malentendidos a la vista de las concepciones que se han ido imponiendo en los últimos tiempos sobre la esencia de los valores artísticos, por lo que en primer lugar habremos de examinar lo que hasta ahora se ha entendido por «monumento histórico y artístico».

Según la definición más usual, obra de arte es toda obra humana apreciable por el tacto, la vista o el oído que muestra un valor artístico, y monumento histórico es toda y cada una de estas obras que posee un valor histórico. En nuestro contexto, podemos excluir de nuestra consideración, desde un principio, los monumentos perceptibles por el oído (musicales), ya que, en lo que aquí nos puede interesar, han de ser incluidos entre los monumentos históricos. Por tanto, hemos de preguntar exclusivamente con relación a las obras perceptibles al tacto y a la

vista de las artes plásticas (en el sentido más amplio, es decir, abarcando toda creación de la mano humana): ¿Qué es valor artístico y qué es valor histórico?

El valor histórico es evidentemente el más amplio y puede, por tanto, ser analizado en primer lugar. Llamamos histórico a todo lo que ha existido alguna vez y ya no existe. Según los conceptos más modernos, a esto vinculamos la idea de que lo que alguna vez ha existido no puede volver a existir, y que todo lo que ha existido constituye un eslabón imprescindible e indesplazable de una cadena evolutiva, o lo que es lo mismo, que todo está condicionado por lo anterior y no habría podido ocurrir como ha ocurrido si no le hubiese precedido aquel eslabón anterior. El pensamiento evolutivo constituye, pues, el núcleo de coda concepción histórica moderna. Así, según las concepciones modernas, toda actividad humana y todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico: en el fondo consideramos imprescindibles a todos y cada uno de los acontecimientos históricos. Pero como no sería posible tener en cuenta el enorme número de acontecimientos de los que se han conservado testimonios directos o indirectos, y que con cada momento que transcurre se multiplican hasta el infinito, nos hemos visto hasta ahora obligados a dirigir nuestra atención fundamentalmente a aquellos testimonios que parecen representar etapas especialmente destacadas en el curso evolutivo de una determinada rama de la actividad humana. El testimonio puede ser un monumento escrito, por medio de cuya lectura se despiertan ideas contenidas en nuestra conciencia, o puede ser un monumento artístico, cuyo contenido se capta de un modo inmediato por medio de los sentidos. Aquí es verdaderamente importante tener presente que todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico, pues representa un determinado estadio de la evolu-

ción de las artes plásticas para el que, en sentido estricto, no se puede encontrar ninguna sustitución equivalente. Y a la inversa, todo monumento histórico es también un monumento artístico, pues incluso un monumento artístico tan insignificante como, por ejemplo, una hojita de papel con una breve nota intrascendente, además de su valor histórico sobre la evolución de la fabricación del papel, la escritura, los materiales para escribir, etcétera, contiene toda una serie de elementos artísticos: la forma externa de la hojita, la forma de las letras y el modo agruparlas. Ciertamente, son estos elementos tan insignificantes que en miles de casos prescindiremos de ellos porque poseemos suficientes monumentos que nos transmiten prácticamente lo mismo de un modo más rico y detallado. Pero si esta hojita fuese el único testimonio conservado de la creación de su época, a pesar de su precariedad habríamos de considerarla como un monumento artístico absolutamente imprescindible. El arte que en ella encontramos nos interesa, sin embargo, en primera instancia sólo desde el punto de vista histórico: el monumento se nos presenta como un eslabón imprescindible en la cadena evolutiva de la historia del arte. El «monumento artístico» es, en este sentido, propiamente un «monumento histórico-artístico», cuyo valor no es, desde esta perspectiva, un «valor artístico», sino un «valor histórico». De aquí se podría deducir que la distinción entre «monumentos históricos y artísticos» es inexacta, puesto que los segundos están comprendidos en los primeros y se confunden con ellos.

Pero ¿es realmente sólo el valor histórico el que valoramos en los monumentos artísticos? Si fuera así, todas las obras de arte de épocas anteriores o incluso codos los períodos artísticos habrían de tener el mismo valor a nuestros ojos y, como mucho, obtener un valor superior relativo por su rareza o mayor antigüedad. Pero la realidad es que a veces valoramos de un modo superior obras más recientes que otras más antiguas, co-

mo, por ejemplo, un Tiépolo del siglo XVIII frente a los manieristas del siglo XVI. Debe haber, pues, junto al interés por lo histórico en la obra de arte antigua, algo más que reside en sus características específicamente artísticas, es decir, en lo referente a la concepción, a la forma y al color. Es evidente, por tanto, que además del valor histórico-artístico que todas las obras de arle antiguas (monumentos), sin excepción, poseen para nosotros, existe también un valor puramente artístico que se mantiene, independientemente de la posición de la obra de arte en la cadena histórica de la evolución. ¿Es este valor artístico un valor objetivamente dado en el pasado como el valor histórico, de tal modo que constituye una parte esencial del concepto de monumento, independiente de lo histórico? ¿O se trata de un valor subjetivo, inventado por el sujeto moderno que lo contempla, que lo crea y lo cambia a su placer, con lo cual no tendría cabida en el concepto de monumento como obra de valor rememorativo?

En la respuesta a esta pregunta se dividen hoy los partidarios de dos opiniones, una antigua, todavía no totalmente superada, y otra nueva, que se abre paso de modo triunfante. Desde la época renacentista —en la que, como más adelante mostraremos, el valor histórico obtiene por primera vez una importancia reconocida— hasta el siglo XIX imperaba el axioma de la existencia de Un canon artístico inviolable, un ideal artístico absolutamente objetivo y válido, al que aspiran todos los artistas, pero apenas alguno puede alcanzar de un modo toral. Inicialmente se consideraba que la Antigüedad Clásica era la que más se había acercado a aquel canon e incluso que algunas de sus creaciones representaban este ideal mismo. El siglo XIX descartó esta pretensión exclusiva de la Antigüedad Clásica, emancipando así a casi todos los demás períodos artísticos conocidos en su significado propio, pero sin abandonar por ello su creencia en un ideal artístico objetivo. Hasta comienzos del si-

glo XX no se ha llegado a extraer las consecuencias necesarias del pensamiento histórico evolutivo y a exponer con claridad que coda creación artística pasada es algo irrecuperable y que, por tanto, no puede entenderse de ningún modo como Una norma. Empero, el que no nos limitemos a la apreciación artística de las obras modernas, sino que también valoremos las antiguas por su concepción, forma y color, y el que incluso situemos a algunas de ellas por encima de las modernas, habría que entenderlo (al margen del factor siempre existente del valor histórico) en el sentido de que ciertas obras de arte antiguas coinciden, si bien nunca totalmente, al menos en parte, con la voluntad de arte [*Kunstwollen*] moderna, y que precisamente por destacar estas partes coincidentes sobre las divergentes, ejercen sobre el hombre moderno una impresión que nunca podrá alcanzar una obra de arte moderna, que carece necesariamente de este contraste. Así pues, de acuerdo con los conceptos actuales, no hay ningún valor artístico absoluto, sino simplemente un valor relativo, moderno.

En consecuencia, la definición del concepto «valor artístico» habrá de ser distinta, según se mantenga una u otra opinión. Según la más antigua, la obra de arte tendrá valor artístico en tanto responda a las exigencias de una estética supuestamente objetiva, hasta ahora nunca formulada de modo indiscutible. Según la concepción más reciente, se mide el valor artístico de un monumento por su proximidad a las exigencias de la moderna voluntad de arte, exigencias que, ciertamente, están aún más lejos de encontrar una clara formulación y que en rigor nunca la encontrarán, puesto que varían incesantemente de un sujeto a otro y de uno a otro momento.

El obtener una claridad absoluta sobre estas distintas concepciones de la esencia del valor artístico es una condición previa fundamental para nuestra tarea, porque ejerce una influencia decisiva sobre la dirección básica que ha de seguir la con-

servación de monumentos. Si no existe un valor artístico eterno, sino sólo uno relativo, moderno, el valor artístico de un monumento ya no será un valor rememorativo, sino un valor de contemporaneidad. Ciertamente, la conservación de monumentos ha de contar con él, puesto que, al tratarse de un valor cierto modo práctico, del día, frente al valor histórico y rememorativo del pasado, exige con tanta mayor urgencia nuestra atención, pero debe quedar excluido del concepto de «monumento». Si nos declaramos partidarios de la concepción de la esencia del valor artístico, tal y como, con ímpetu irresistible, se ha configurado en la época más reciente como resultado final del conjunto de la inmensa actividad investigadora del siglo XIX en la historia del arte, no podremos hablar en adelante de «monumentos históricos y artísticos», sino solamente de «monumentos históricos», y exclusivamente en este sentido emplearemos el término a partir de ahora.

Los monumentos históricos son, por oposición a los intencionados, «no intencionados», pero desde un principio está claro que todos los monumentos intencionados también pueden ser no intencionados, y representan sólo un pequeño fragmento de los no intencionados. Dado que los autores de estas obras, que hoy se nos presentan como monumentos históricos, en general sólo pretendían satisfacer ciertas necesidades prácticas o ideales propias, de sus contemporáneos o, como mucho, de sus sucesores más inmediatos, y que seguramente no pensaban en dejar a las generaciones de siglos posteriores testimonios de la vida y la creación artística y cultural propias, la denominación de «monumentos» que a pesar de ello solemos dar a estas obras no puede tener Un sentido objetivo, sino solamente subjetivo. Pues el carácter y significado de monumentos no corresponde a estas obras en virtud de su destino originario, sino que somos nosotros, sujetos modernos, quienes se lo atribuimos. En los dos casos, tanto en los intencionados como en los

no intencionados, se trata de un valor rememorativo, y por esta razón hablamos de «monumentos» al referirnos a ambos. En los dos casos nos interesa la obra en su forma original, sin mutilaciones, tal y como surgió de la mano de su creador, y así pretendemos contemplarla o por lo menos reconstruirla con el pensamiento, la palabra o la imagen. Pero mientras, en el primer caso, su valor rememorativo nos es impuesto por otros (sus antiguos creadores), en el segundo, lo determinamos nosotros.

Sin embargo, el interés que en nosotros, hombres modernos, despiertan las obras legadas por las generaciones anteriores, no se agota en absoluto con el «valor histórico». Es imposible que las ruinas de un castillo, por ejemplo, cuyos derruidos restos de muralla apenas revelan algo de su forma, de su técnica, de la disposición de sus habitaciones, etc., como para satisfacer un interés histórico-artístico o histórico-cultural, y que, por otra parte, tampoco se hallan ligadas a recuerdos de crónicas, es imposible que deban a su valor histórico el interés manifiesto que, a pesar de todo, los hombres modernos les prestamos sin restricción alguna. Del mismo modo, ante la vieja torre de una iglesia, hemos de distinguir entre los recuerdos históricos de distinto tipo, más o menos localizados, que su imagen despierta en nosotros, y la idea general, no localizada, del tiempo que la torre ha «vivido» y que se pone de manifiesto en las huellas, claramente perceptibles, de su vetustez. La misma diferencia se puede observar incluso en los documentos escritos. Una hoja de pergamino del siglo XV, con el contenido más sencillo, como, por ejemplo, una anotación sobre la compra de un caballo, despierta en nosotros, como en el caso de las ruinas y la torre de la iglesia, un doble valor rememorativo por sus elementos artísticos (uno, histórico, por los rasgos formales de la nota, las letras, etc., y otro, ahora en cuestión, por lo amarillento, la pátina del pergamino y la pérdida de color de las letras); pero también los

contenidos de lo escrito despiertan este doble valor: el uno, histórico, por las disposiciones de compra (Historia del Derecho y de la Economía) y por los nombres (historia política, genealogía, historia de los asentamientos, etc.); el otro, por el lenguaje extraño y las expresiones, conceptos y juicios inusitados, que incluso quienes carecen de formación histórica distinguen inmediatamente como algo no moderno y que pertenece al pasado. Es indudable que también en estos casos el interés radica en un valor rememorativo, es decir, que también desde esta perspectiva consideramos la obra como un monumento y justamente como uno no intencionado. Pero el valor rememorativo en este caso no forma parte de la obra en su originario estado de génesis, sino de la idea del tiempo transcurrido desde su surgimiento, que se revela palpablemente en las huellas que éste ha dejado. Si anteriormente la concepción de monumentos «históricos» pudo ser caracterizada de subjetiva frente a la de los «intencionados» —aunque seguía teniendo que ver con la contemplación de un objeto concreto (la obra originaria, individualmente cerrada)—, en esta tercera clase de monumentos, el objeto aparece ya completamente volatilizado en un simple mal necesario: el monumento es solamente un sustrato concreto inevitable para producir en quien lo contempla aquella impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural de nacimiento y muerte, del surgimiento del individuo a partir de lo general y de su desaparición paulatina y necesariamente natural en lo general. Al no presuponer esta impresión anímica ninguna experiencia científica, y dado, sobre lodo, que no parece necesitar para su satisfacción de ningún conocimiento adquirido por la cultura histórica, sino que es producto de la simple percepción sensorial, aspira a llegar no sólo a las personas cultivadas, a las que de modo necesario ha de quedar circunscrita la conservación de monumentos históricos, sino también a las masas, a todas las personas sin distin-

ción de su formación intelectual. En esta pretensión de validez general, que tiene en común con los valores del sentimiento religioso, se basa el profundo significado, de consecuencias no previsibles por ahora, de este nuevo valor rememorativo (de los monumentos), que en adelante denominaremos «valor de antigüedad».

Ya de estas someras indicaciones se deduce que el culto moderno a los monumentos no puede detenerse en la conservación de los monumentos históricos», sino que, además, exige una respetuosa consideración de los «monumentos antiguos». Del mismo modo que los monumentos intencionados están íntegramente incluidos en los históricos no intencionados, encontraremos a todos los monumentos históricos incluidos en los monumentos antiguos. Según esto, las tres clases de monumentos se distinguen entre sí por una ampliación progresiva del ámbito en el que el valor rememorativo adquiere validez. En la categoría de monumentos intencionados se incluye sólo a aquellas obras que por voluntad de sus creadores han de rememorar un determinado momento del pasado (o un conjunto de éstos). En la categoría de los monumentos históricos el círculo se amplía a aquellos que también se refieren a un determinado momento, pero cuya selección depende de nuestro gusto subjetivo. En la categoría de los monumentos antiguos se cuenta, por último, toda obra debida a la mano humana, sin atender a su significado original ni al objetivo al que estaba destinada, con tal que denote exteriormente de un modo manifiesto que ha existido y «vivido» durante bastante tiempo antes del presente. Las tres categorías aparecen, según esto, como tres estadios subsiguientes de un proceso de progresiva ampliación del concepto de monumento. Un rápido vistazo a la historia de la conservación de monumentos hasta nuestros días puede mostrar cómo las tres categorías también se han ido configurando en la realidad de un modo sucesivo, siguiendo el mismo orden.

En un tiempo en el que no se concebía la existencia de monumentos no intencionados, los monumentos intencionados hubieron de sucumbir a los efectos de la erosión formal y la destrucción a partir del momento en que desaparecieron aquellos para los que estaban destinados y que habían tenido un interés consume y vivo en conservarlos. En el fondo, toda la Antigüedad Clásica y la Edad Media sólo han conocido los monumentos intencionados. Una descripción exacta del proceso evolutivo que tiene lugar durante este largo período nos llevaría aquí demasiado lejos; mencionaremos, pues, simplemente, que en la época del Antiguo Oriente los monumentos respondían por lo general a los designios de individuos (o familias), mientras que con griegos y romanos surge el monumento patriótico, que desde un principio se situaba bajo la protección de mayores grupos de interesados. Esta ampliación del círculo de interesados trajo consigo también la garantía de una mayor duración, aunque, por otra parte, también dio lugar a una disminución del anterior cuidado en la elección de materiales lo más imperecederos e indestructibles posible. Más adelante trataremos de modo específico e intentaremos explicar un aparente surgimiento del valor de antigüedad. Por lo demás, es evidente que en la Edad Media comienzan a darse manifestaciones de una transición paulatina hacia la concepción del monumento no intencionado.

Una obra como la columna de Trajano tenía que carecer por fuerza en la Edad Media de codo tipo de proección, una vez que había sido destruido el antiguo Imperio, cuya grandeza y poder invencible ésta había de mantener presente en la memoria de las generaciones venideras. Así, sufrió entonces numerosas mutilaciones, sin que nadie pensara nunca en su restauración. El que llegara a mantenerse en pie se debe fundamentalmente a la supervivencia de restos del patriotismo de la antigua Roma, que los romanos medievales nunca llegaron a perder por

completo, por lo que, en último extremo, podemos seer considerando a la columna de Trajano como un monumento intencionado, incluso durante la Edad Media, si bien en una medida muy limitada. De todos modos, hasta entrado el siglo XIV, siempre existió el peligro de que la columna fuese sacrificada sin el menor escrúpulo a cualquier tipo de necesidad práctica. Hasta el Renacimiento este peligro no quedó conjurado, con una provisionalidad que ha llegado hasta nuestros días y que previsiblemente alcanzará a un futuro, ciertamente no ilimitado.

Este cambio se debió a que a partir del siglo XV se vino configurando en Italia un nuevo valor rememorativo. Los monumentos de la Antigüedad Clásica comenzar ron a valorarse de un modo nuevo, pero ya no sólo por el recuerdo patriótico que transmitían del poder y la grandeza del antiguo Imperio, y que el romano medieval, en una ficción llena de fantasía, se imaginaba como algo todavía existente o sólo esporádicamente interrumpido, sino también debido a su «valor histórico y artístico». El que ahora se encontraran dignos de consideración no sólo monumentos como la columna de Trajano, sino incluso fragmentos insignificantes de molduras y capiteles, demuestra que es el arre clásico como raí el que iba despertando interés. Del mismo modo, el que se comenzaran a coleccionar y a archivar incluso inscripciones intrascendentes, sólo por el hecho de que procedían de la época clásica, revela el despenado interés histórico. Ciertamente, este interés histórico-místico estaba en un principio limitado exclusivamente a las obras de los pueblos de la cultura clásica, en los que los italianos de la época renacentista gustaban de ver a sus antepasados, lo que también explica su odio simultáneo contra el arte gótico, supuestamente bárbaro. Con esto se da, dentro de una visión histórico-evolutiva, el punto de enlace con la concepción anterior del monumento intencionado, con su significado esencialmente patriótico, ya respondiera a intereses egoístas del Estado, el pueblo, la

comunidad o la familia. Pero esto no ha de dar lugar a que ignoremos lo básicamente nuevo: por primera vez vemos que el hombre reconoce en obras y acciones antiguas, separadas por más de mil años de la propia época, los estadios previos de la propia actividad artística, cultural y política. El interés por los monumentos intencionados, que solía extinguirse con la desaparición de las generaciones interesadas, quedaba ahora perpetuado por un tiempo indefinido, por el hecho de que todo un gran pueblo consideraba las antiguas hazañas de generaciones desaparecidos mucho tiempo atrás como parte de las propias hazañas, y las obras de los presuntos antepasados como parte de la propia actividad. Así, el pasado obtuvo un valor de contemporaneidad para la vida y la creación moderna. Con ello despertó en los italianos el interés histórico, si bien en un principio limitado a la historia anterior (real o supuesta) del propio pueblo. Evidentemente, esta limitación era todavía necesaria, pues el interés histórico no podía ganar terreno en un principio más que en la forma semiegoista del interés patriótico-nacional. Habrían de transcurrir varios siglos hasta que paulatinamente fuera adquiriendo la forma moderna en que hoy lo encontramos, sobre todo entre los pueblos germánicos: como el interés por todas las hazañas y todos los destinos, incluso los más insignificantes, e incluso de los pueblos más insignificantes y de pueblos separados de la propia nación por divergencias de carácter insuperable; es decir, como el interés por la historia de la humanidad en general, en cada uno de cuyos individuos reconocemos una parte de nosotros mismos.

De un modo extraordinariamente significativo, la misma época que descubrió el «valor artístico e histórico», al menos de los monumentos clásicos, dictó también las primeras disposiciones para la protección de monumentos (destacando especialmente el Breve de Paulo III, del 28 de noviembre de 1534). Como el derecho tradicional no había conocido la conserva-

ción de monumentos no intencionados, inmediatamente se vio la necesidad de rodear los valores recién descubiertos de especiales medidas de protección.

Así, se puede decir con toda justicia que la verdadera conservación de monumentos en sentido moderno comenzó en el Renacimiento italiano con el despenar de una estimación consciente por los monumentos clásicos, así como con el establecimiento de disposiciones legales para su protección.

Por otra parte, es necesario aclarar que la concepción que los renacentistas italianos tenían del valor rememorativo no coincide en absoluto con la nuestra de comienzos del siglo XX. Por una parte, como ya se ha dicho, al limitarse por consideraciones patrióticas a estimar solamente el arle de sus presuntos antepasados, la Antigüedad Clásica, era todavía evidente la relación genética de esta conservación de monumentos no intencionados, recién iniciada, con la anterior de los monumentos intencionados. Por otra parte, todavía no existía el valor de antigüedad, como mucho se podría hablar de confusos presentimientos. Pero tampoco el valor histórico, que los italianos relacionaban con los monumentos clásicos, era ni por asomo el valor claramente reconocido de finales del siglo XIX. Justamente en la época renacentista comenzó aquella distinción entre valor artístico y valor histórico que, como anteriormente hemos mostrado, mantendría su vigencia hasta entrado el siglo XIX y cuya superación ha quedado reservada a nuestros días. En aquel entonces se estimaban las formas clásicas como tales, al considerar al arte que las había producido como el único y verdadero, objetivamente perfecto y de validez general y eterna, un arte frente al cual todo otro aire (excepto el italiano de la propia época) se consideraba o como un imperfecto estado anterior o como una bárbara deformación. En rigor, este punto de vista continúa siendo normativo, directivo y, por tanto, clásico-medieval, pero no histórico en sentido moderno, pues no

reconoce ninguna evolución. No obstante, el aprecio por lo clásico por parte de los renacentistas italianos tenía también su aspecto histórico, al considerar a la Antigüedad Clásica como un estadio previo al Renacimiento italiano. Ciertamente, en general nadie osaba pensar por entonces en un estadio previo en sentido histórico-evolutivo, si bien se llegó a afirmar que Miguel Ángel había superado a la Antigüedad Clásica con algunas de sus obras, con lo que parece decirse con toda claridad que tampoco los monumentos clásicos podían pretender un valor eterno, sino simplemente uno relativo y, por tanto, histórico. Pero la idea de que los italianos del Renacimiento se habían vuelto a encontrar a sí mismos una vez superado un período de invasiones bárbaras, continuando sencillamente el arte clásico, que habría seguido siendo algo innato en dios, tiene indudablemente un carácter histórico. El pensamiento evolutivo está encerrado en esta idea en tanto que, en cierto modo, se atribuye a los renacentistas italianos, en virtud de su nacionalidad, un imperativo interior de carácter natural que les impele a asumir la sucesión cultural de los pueblos hermanos de la Antigüedad Clásica.

La división de los monumentos no intencionados en artísticos e históricos, que hubimos de rechazar desde un punto de vista moderno, estaba, pues, perfectamente justificada desde la perspectiva del Renacimiento italiano. Incluso hasta se podría decir que el valor artístico fue inicialmente el decisivo y que el valor histórico (de los hechos individuales pasados) en un principio quedó relegado a un segundo término. El proceso evolutivo en el culto a los monumentos de los siglos posteriores, incluyendo el siglo XVIII, se puede definir brevemente diciendo que, paralelamente a la ascendente participación de otros pueblos, sobre todo germánicos y semigermánicos, si bien no se dudaba de la ejemplaridad objetiva de lo clásico, ésta sufrió cada vez más limitaciones con respecto al sentido en que la ha-

bían mantenido los renacentistas italianos, a causa de la creciente estimación por otros estilos artísticos. Con todo, en este tiempo no se promulgaron verdaderas leyes para la protección de monumentos. Por un lado, porque los monumentos clásicos fueron perdiendo paulatinamente el significado canónico por el que los Papas del Renacimiento se habían creído obligados a protegerlos en su día, y, por otro, porque los estilos artísticos no clásicos aún no gozaban de tanta autoridad frente a los clásicos como para poder justificar por su parre una necesidad de protección.

No sin razón se califica de histórico al siglo XIX, pues en mucha mayor medida que épocas anteriores y —por lo que se alcanza a ver— también posteriores, se complacía en la indagación y amorosa observación del hecho individual, es decir, de la acción humana individual en su estado de génesis. Su mayor aspiración era conocer con toda exactitud un hecho histórico. Las llamadas ciencias auxiliares para este objetivo no estaban consideradas en el fondo como disciplinas auxiliares, sino que más bien parecía agotarse en ellas la actividad esencial de la investigación histórica. El relato más insignificante era leído con placer, investigándose su autenticidad. El postulado de la importancia para la historia de la humanidad, o del pueblo, del Estado o la Iglesia, que anteriormente había determinado el valor histórico, poco a poco llegó casi a desaparecer de hecho, aunque nunca de un modo declarado. A cambio, surgió con pujanza la historia de la cultura, ara la que hasta lo más pequeño, y precisamente lo mas pequeño, puede tener importancia. Esta importancia se basa exclusivamente en la convicción histórica de que es imposible sustituir una cosa, por mínima que sea, dentro del proceso evolutivo, y por mor de este proceso evolutivo, gozó de un valor objetivo hasta lo que por su material, por el trabajo requerido, o por su finalidad era absolutamente insignificante. Con esta inevitable reducción constante del valor

monumental objetivo, el propio proceso evolutivo, del que se habían cxuaído todos los valores, fue cobrando cada vez más importancia frente a los monumentos individuales como tales. El valor histórico, adherido de modo indisoluble a lo individual, se fue transformando progresivamente en un valor evolutivo para el que lo individual como objeto resultaba carente de interés. Este valor evolutivo es justamente el valor de antigüedad que hemos visto anteriormente y que, según esto, es el producto lógico del valor histórico que le había precedido cuatro siglos en su formación. Si no hubiese existido el valor histórico, no habría podido surgir tampoco el valor de antigüedad. Si el siglo XIX ha sido el del valor histórico, parece que el siglo XX se ha de convertir en el del valor de antigüedad. De momento, sin embargo, nos encontramos todavía en un período de transición, que por fuerza ha de ser también un período de pugna.

Todo el proceso descrito, que ha conducido desde el valor monumental intencionado, pasando por el valor histórico, hasta el valor de antigüedad, contemplado desde un punto de vista general, no es sino una manifestación parcial de la emancipación del individuo, dominante en la época moderna, y que, sobre todo desde finales del siglo XVIII, ha realizado un fuerte avance, y —si nada nos engaña— desde los últimos años del XIX se dispone a sustituir paulatinamente los fundamentos clásicos tradicionales de la cultura por otros completamente distintos, al menos en un número determinado de pueblos de cultura europea.

La tendencia creciente, característica de esta transformación, a concebir toda vivencia física y psíquica no en su carácter objetivo, como hacían en general los períodos culturales anteriores, sino en su manifestación subjetiva, es decir, en los efectos que causa en el sujeto (en su percepción sensorial o en su toma de conciencia espiritual), se expresa claramente en la transformación del valor rememorativo que hemos esbozado.

Esto es así en tanto que el valor histórico se interesa por el hecho individual, que se presenta de un modo relativamente objetivo al que lo contempla, mientras que el valor de antigüedad prescinde en principio totalmente de la manifestación individual localizada como tal y valora únicamente la impresión anímica subjetiva que causa todo monumento sin excepción alguna, es decir, sin tener en cuenta sus características objetivas específicas, o más exactamente, teniendo en cuenta solamente aquellas características que indican la asimilación del monumento en la generalidad (las huellas de vejez), en lugar de las que revelan su individualidad originaria y objetivamente cerrada.

Pero el siglo XIX no sólo ha intensificado al máximo la valoración del valor histórico, sino que también ha intentado introducir su protección legal. La creencia en un canon artístico objetivo, que había empezado de nuevo a tambalearse a partir del Renacimiento, porque la Antigüedad Clásica, que anteriormente había desempeñado este papel, a la larga no daba pruebas de poder mantener este título, se transfirió en cierto modo durante el siglo XIX a todos los períodos artísticos, lo que también explica el auge inaudito de la investigación histórico-artística en esta época. Pues según las concepciones del siglo XIX cada estilo artístico comprendería una parte del canon eterno. Así, todos merecían una eterna conservación de sus productos para nuestra satisfacción estética, y sus obras debían ser rodeadas por los muros productores de una ley, teniendo en cuenta los numerosos valores en pugna del presente. Pero las leyes y disposiciones del siglo XIX respondían en su totalidad a la concepción de que los monumentos no intencionados (junto al hipotético valor artístico objetivo) solamente tenían un valor histórico; de aquí que se mostraran insuficientes en el momento en que comenzó a hacer su aparición el valor de antigüedad.

Tras esta breve panorámica sobre la evolución del culto a los monumentos mencionaremos algunos fenómenos que quizás a primera vista no estén en consonancia con lo anteriormente expuesto.

Si bien en la Antigüedad ya encontramos documentados algunos ejemplos aislados de respetuosa conservación de obras de arte antiguas, no hemos de ver en ello en absoluto síntomas de un culto a los monumentos no intencionados, sino simplemente de culto a ideas vivas, sobre todo religiosas, que como tales no poseían ningún valor rememorativo (monumental), sino un valor muy real de contemporaneidad. El respeto no se debía a la obra humana, sino a la divinidad que había tomado su morada (transitoria) en la forma perecedera. Por esta pretensión de inmortalidad de su valor de contemporaneidad, cualquier estatua de un dios clásico, por ejemplo, podría ser tomada con toda facilidad por un monumento intencionado, si no careciera por otra parte de una característica decisiva en un monumento de este tipo: la inmortalización de un momento determinado, ya fuese una hazaña o un destino individual.

Por el contrario, a comienzos del Imperio Romano nos encontramos con un innegable culto a las obras de arte antiguas, exclusivamente en función de su valor artístico. Esta es quizá la más asombrosa de las numerosas analogías que ofrece esta época respecto a la nuestra, moderna. Sobre todo Plinio y Petronio nos han dejado abundantes testimonios de la afición de su tiempo por las antigüedades. Otro fenómeno secundario importante —la preferencia por obras de arte más antiguas en perjuicio de las contemporáneas— coincide en darse en ambos períodos. Hoy en día seguimos sin conocer suficientemente las condiciones inmediatas a partir de las cuales se configuró el arte de los inicios del Imperio Romano, lo que nos impide comprender con la necesaria claridad este sorprendente fenómeno que acabarnos de mencionar. Pero llama la atención el que, se-

gún los testimonios que nos han llegado, los aficionados tuvieran un empeño exclusivo por conseguir las obras de escultores y pintores famosos de los siglos V y IV a. d. C. Es imposible que sea una casualidad el que los coleccionistas, según afirmaciones unánimes de las fuentes, se comportaran menos como aficionados al arte que como coleccionistas de objetos raros. Según esto, parece haberse tratado de un deporte de una serie de personas inmensamente ricas, que pretendían crear valores nuevos para superarse unos a otros con su posesión, a lo que puede haber contribuido exteriormente de un modo favorable la decadencia de la antigua religión griega de los doce dioses. La desaparición aparentemente rápida y sin huellas de todo este fenómeno, del que prácticamente no se habla ya en el siglo III, apoya también la hipótesis de que no se trataba de una conmoción profunda del espíritu clásico. El que el Estado no protegiera con leyes esta especie de bolsa de objetos raros es perfectamente comprensible. Con todo, ningún historiador pondrá en duda que el fenómeno debe haber estado en una cierta relación con la evolución general de las artes plásticas a comienzos del Imperio. Así, en primer lugar habrá que pensar en la captación óptica de los objetos, que entonces surgía de modo nuevo y pujante, y su correspondiente reproducción en las artes plásticas, una captación que como tal también es característica de nuestra época moderna. Quizá, tras un examen más detallado, la mencionada afición a las antigüedades de los romanos de los siglos I y II d. C. resulte ser de hecho una especie de precedente anacrónico del moderno valor rememorativo. En cualquier caso, no ha dado lugar a ninguna evolución posterior, pues la época de las invasiones sintió todo menos respeto por el antiguo arte pagano, involucrado de mil maneras en el culto de los dioses.

Del mismo modo, una investigación especial daría como resultado que también el valor de antigüedad había comenzado a

anunciarse en manifestaciones aisladas, confusas y relativas, ya mucho antes de comenzar el siglo XX, en el que se ha convertido en una potencia cultural decisiva. Pero, por otro lado, hemos de guardarnos de recurrir para ello a fenómenos que sólo tienen una semejanza externa con el culto al valor de antigüedad. Esto se ha de aplicar especialmente al culto a las ruinas, que anteriormente elegimos como ejemplo del moderno valor de antigüedad. El moderno culto a las ruinas es, en efecto a pesar de la coincidencia externa en lo fundamental de la tendencia, algo completamente distinto al de épocas anteriores, lo que naturalmente no sólo no excluye una relación de carácter evolutivo, sino que incluso la postula. Ya el que los pintores de ruinas del siglo XVII, y precisamente los más nacionalistas —los holandeses—, utilizaran casi exclusivamente ruinas clásicas, demuestra que estaba en juego un determinado momento histórico, pues todo lo romano se consideraba entonces como símbolo de la mayor grandeza y el mayor poder terrenal. Las ruinas sólo habían de traer a la conciencia del que las contemplaba el contraste auténticamente barroco entre la grandeza de antaño y la degradación del presente. Lo que de aquí se desprende es el pesar por la profunda decadencia y, al tiempo, el deseo de que se hubiese mantenido lo pasado; es como un voluptuoso revolcarse en el dolor, lo que constituye el valor estético de la emoción barroca, si bien ocasionalmente atenuada con la introducción de un inocente idilio pastoril. Por el contrario, nada más ajeno al hombre moderno que el sentimiento barroco: las huellas de la vejez, de la antigüedad, ejercen sobre él un efecto tranquilizador como testimonio que son del inalterable curso de la naturaleza, al que roda obra humana está sometida de modo seguro e infalible. Los signos de destrucción violenta hacen incluso que las ruinas de un castillo parezcan comparativamente menos apropiadas para despertar en el hombre moderno un verdadero sentimiento de valor de antigüedad. Si an-

teriormente recurrimos a ellas para ilustrar el valor de antigüedad, fue solamente porque en las ruinas éste se percibe de un modo especialmente claro y palmario, ciertamente demasiado palmario para proporcionar pleno alivio a los cambiantes estados de ánimo del hombre moderno.

2. Los valores rememorativos en relación con el culto a los monumentos

Hemos visto que en los monumentos hay tres valores rememorativos diferentes, y ahora hemos de analizar cuáles son las exigencias que se deducen de la naturaleza de cada uno de estos valores para el culto a los monumentos. A continuación consideraremos los distintos valores que un monumento puede ofrecer al hombre contemporáneo y que se puede oponer en su totalidad, como valores de contemporaneidad, a los valores del pasado o valores rememorativos.

En el análisis de los valores rememorativos hemos de partir nuurahnenre del vilor de antigüedad, no sólo porque es el más moderno y tiene vocación de futuro, sino sobre todo porque ofrece relativamente el mayor número de monumentos.

a) El valor de antigüedad

El valor de antigüedad de un monumento se descubre a primera vista por su apariencia no moderna. Ciertamente este aspecto no moderno no reside tamo en un estilo no moderno, pues éste se podría imitar sin más, con lo que su reconocimiento y correcta valoración quedarían casi exclusivamente reservados al circulo relativamente pequeño de los expertos en Historia del Arte, mientras que el valor de antigüedad aspira a obrar sobre las grandes masas. La oposición al presente, sobre la que se basa el valor de antigüedad, se manifiesta más bien en una imperfección, en una carencia de carácter cerrado, en una tendencia a la erosión de forma y color, características estas que se oponen de modo rotundo a las de obras modernas, es, decir, recién creadas.

Toda la actividad configuradora del hombre no consiste en otra cosa que en recoger un número de elementos dispersos en la naturaleza, o subsumidos sin forma en la universalidad de la naturaleza, para constituir un todo cerrado, limitado por la forma y el color. En esta creación, el hombre procede como la misma naturaleza: ambos producen individuos limitados. Todavía hoy exigimos de modo categórico este carácter cerrado de toda obra moderna. La Historia del Arte enseña sin duda que la evolución de la voluntad de arte humana se orienta a una articulación creciente de la obra de arte individual con su entorno, y como es lógico, nuestra época se muestra en ello como la más avanzada; pero, a pesar de nuestros caprichosos «cottages», a pesar de cuadros como «La hija de Jorio», de Michetti, en el que el marco corta la cabeza de una figura, por lo demás totalmente visible, situada en el centro del cuadro, el postulado insoslayable de toda creación de las artes plásticas continúa

siendo la unidad y el aislamiento del todo por medio de las líneas establecidas del contorno. Ya en esta unidad, en este carácter cerrado, reside un momento estético, un valor artístico elemental, que, bajo la denominación de «valor de novedad», habrá de ocupamos especialmente al hablar de los valores de contemporaneidad. En Obras modernas nos disgustaría que carecieran de este carácter cerrado, razón por la que no edificamos ruinas (salvo para falsificarlas) y por la que una casa recién construida, cuyo revoco esté desconchado o sucio, causa un efecto desagradable en el que la contempla, ya que éste exige de una casa nueva un perfecto acabado en la policromía. Los síntomas de ruina en lo que acaba de surgir no producen una impresión sugerente, sino deprimente.

Pero un pronto como el individuo está formado (ya sea por obra del hombre o de la naturaleza), comienza la actividad destructora de la naturaleza, es decir, la acción de sus fuerzas mecánicas y químicas, que tienden a descomponer a este individuo en los elementos que lo constituyen y a englobarlo en la amorfa madre naturaleza. En las huellas de esta actividad se conoce que un monumento no es obra del presente más inmediato, sino de un tiempo más o menos lejano, residiendo por consiguiente el valor de la antigüedad de un monumento en la clara perceptibilidad de estas huellas. El ejemplo más drástico lo ofrecen, como ya se ha dicho, las ruinas, que han surgido del todo cerrado y unitario anterior que era el castillo por el paulatino desmoronamiento de las partes tangibles de grandes dimensiones. Sin embargo, el valor de antigüedad se pone de relieve de un modo mucho más patente ante efectos menos violentos y más ópticos que tangibles, como el deterioro de la superficie (desgastes climáticos, pátina, etcétera), así como por el desgaste de bordes y esquinas, etc., que ponen de manifiesto la labor lenta, pero segura e incontenible, de las inexorables leyes de la naturaleza.

Según esto, la norma estética fundamental de nuestro tiempo, basada en el valor de la antigüedad, se puede enunciar del siguiente modo: de la mano humana exigimos la creación de obras cerradas como símbolo de génesis necesaria según las leyes de la naturaleza; por el contrario, de la acción de la naturaleza en el tiempo exigimos la destrucción de lo cerrado como símbolo de extinción, igualmente necesaria según las leyes naturales. Las manifestaciones de destrucción (deterioro prematuro) en la obra humana reciente nos desagradan tanco como las manifestaciones de creación reciente (restauraciones exageradas) en la obra humana antigua. Lo que complace al hombre contemporáneo de comienzos del siglo XX es más bien el ciclo natural de creación y destrucción en toda Su pureza, así como el percibirlo con toda claridad. Toda obra humana es concebida así como un organismo natural en cuya evolución nadie debe intervenir; este organismo ha de gozar libremente de su vida y el hombre puede, como mucho, preservarle de una muerte prematura. Así, el hombre contemporáneo ve en el monumento una parte de su propia vida y considera toda injerencia en a tan desagradable como en el caso de tratarse de su propio organismo. Parece que se confiere ad imperio de la naturaleza, incluso en su aspecto destructor y desintegrador, que se interpreta como permanente renovación de vida, el mismo derecho que al imperio creador del hombre[1]. Por el contrario, lo que ha de ser evitado de modo riguroso como algo censurable, es el quebrantamiento arbitrario de aquella norma, esto es, la intervención de la creación en la destrucción y viceversa, el que la mano humana interrumpa la actividad de la naturaleza, lo que casi nos parece un impío sacrilegio, y el que las fuerzas naturales destruyan prematuramente la creación humana. Ahora bien, si desde el punto de vista del valor de antigüedad lo que causa un efecto estético en el monumento son los signos de deterioro, la desintegración de la obra humana cerrada por medio de las

fuerzas mecánicas y químicas de la naturaleza, de aquí se deduce que el culto al valor de antigüedad no sólo no ha de tener interés en la conservación del monumento sin que sufra alteraciones, sino que esto ha de ir en contra de sus intereses. Así como el deterioro es permanente e imparable, y la ley del ciclo, en cuya percepción parece residir la verdadera satisfacción estética del hombre moderno al contemplar monumentos antiguos, exige el constante movimiento de la transformación y no el detenimiento que implica la conservación, así, en la medida de las posibilidades humanas, tampoco se ha de sustraer al monumento el efecto desintegrador de las fuerzas naturales, siempre y cuando éste se realice con mansa y ordenada continuidad y no por medio de una violenta y repentina destrucción. Sólo una cosa se ha de impedir de modo categórica desde el punto de vista del valor de antigüedad: la intervención arbitraria de la mano humana en el estado actual del monumento, pues éste no debe sufrir adición, ni sustracción, ni restitución de lo que las fuerzas naturales han destruido al correr el tiempo, ni eliminación de lo que por las mismas causas se ha incorporado al monumento, alterando así su forma cerrada originaria. La impresión liberadora y pura de una destrucción debida a leyes naturales no debe verse perturbada por la adición de una creación incorporada de modo arbitrario. El culto al valor de antigüedad condena según esto toda destrucción violenta del monumento causada por la mano humana como una sacrílega intromisión en la actividad erosionadora de las leyes naturales, con lo que, por una parte, actúa en el sentido de la conservación del monumento; pero también rechaza en principio toda actividad conservadora, toda restauración, como una intromisión no menos injustificada en el dominio de las leyes naturales, con lo que, por otra parte, el culto al valor de antigüedad actúa en contra de la conservación del monumento. Pues no se puede tenerla menor duda sobre el hecho de que la actividad ininterrumpida

de las fuerzas naturales ha de conducir en último extremo a la destrucción total del monumento. Es bien cieno que las ruinas resultan tanto más pictóricas cuantos más elementos sucumben a la erosión: en efecto, su valor de antigüedad se va haciendo cada vez menos extensivo con el progresivo deterioro —es decir, cada vez es provocado por menos elementos—, mientras que, por el contrario, va siendo cada vez más intensivo, es decir, los elementos restantes actúan de un modo cada vez más intenso en el que los contempla. Este proceso tiene también sus límites, pues cuando se ha perdido totalmente el efecto extensivo tampoco queda sustrato alguno para el intensivo. Un simple montón informe de piedras no es suficiente para brindar al Que lo contempla un valor de antigüedad; por lo menos ha de quedar aún una huella clara de la forma original, de la antigua obra humana, de lo que fue anteriormente, mientras que un montón de piedras ya sólo representa un muerto fragmento informe de la madre naturaleza sin huellas de creación viva.

Así vemos que el culto al valor de antigüedad opera para su propia destrucción[2]. Ante esta conclusión, ni siquiera sus partidarios más radicales elevarán protesta alguna. La actividad desintegradora de las fuerzas naturales es, en primer lugar, tan lenta que es de suponer que incluso monumentos milenarios se seguirán conservando por lo menos durante un tiempo previsible —digamos que durante la vigencia previsible de este culto —. En segundo lugar, también la creación continúa de modo constante e ininterrumpido, y lo que hoy es moderno y se presenta en su cerrada individualidad según las leyes de toda creación, se irá convirtiendo paulatinamente en monumento y ocupando el vacío que las fuerzas naturales imperantes en el tiempo irán creando en el patrimonio monumental heredado. Desde el punto de visa del valor de antigüedad no se trata, pues, de la conservación eterna de los monumentos creados en el pasado por la actividad humana, sino de mostrar eternamente el ci-

clo de creación y destrucción, de génesis y extinción, y esto queda garantizado incluso cuando otros monumentos hayan ocupada el lugar de los hoy existentes.

Por otra parte, el valor de antigüedad, como ya se mencionó anteriormente, aventaja a los demás valores ideales de la obra de arte en que cree que puede aspirar a dirigirse a todos, a ser válido para todos sin excepción. Afirma estar por encima no sólo de las diferencias de credo, sino también de las diferencias entre seres humanos cultos e incultos, entendidos en arte y legos en la materia. Y de hecho, los criterios por los que se reconoce el valor de antigüedad son por regla general tan sencillos que pueden ser apreciados incluso por personas cuyo intelecto está totalmente absorbido por el cuidado continua del bien corporal y la producción de los bienes materiales. Hasta el campesino más limitado podrá distinguir la vieja torre de una iglesia de una nueva. Esta ventaja del valor de antigüedad se destaca de un modo especialmente claro frente al valor histórico, que descansa sobre una base científica y sólo puede conseguirse indirectamente por medio de la reflexión intelectual, mientras que el valor de antigüedad se manifiesta inmediatamente al que lo contempla por medio de la percepción sensorial más superficial (la óptica), y puede por tanto hablar de modo directo al sentimiento, Ciertamente la raíz del valor de antigüedad también fue en su momento la raíz científica del valor histórico, pero el valor de antigüedad pretende constituir el logro final de la ciencia para todos, hacer aprovechable para el sentimiento lo que sutilmente ha discurrido el entendimiento. En esto es semejante al cristianismo, si lo consideramos a la luz de la razón humana y no a la de la revelación divina (por supuesto, sin que ello la afecte), pues a finales de la Edad Antigua el cristianismo hizo que el núcleo imperecedero de lo que la filosofía griega había hallado para las clases pensantes de la Antigüedad resultara inteligible a las masas con vistas a la salvación,

aquellas mismas masas que nunca pueden ser convencidas y ganadas con argumentos racionales, sino sólo apelando a sus sentimientos y a sus necesidades.

Esta pretensión de validez general es también la que lleva a los partidarios del valor de antigüedad a manifestarse de un modo arrogante e intransigente. Están convencidos de que no hay salvación estética excepto en el valor de antigüedad. Sentido de manera instintiva por miles de personas desde hace mucho tiempo, pero propagado de modo abierto inicialmente sólo por un pequeño grupo de combativos artistas y aficionados, el valor de antigüedad gana cada día más adeptos. Esto no se debe sólo a una activa propaganda técnica, sino que seguramente el factor decisivo es la fuerza que en a reside para dominar todo un futuro, según reza la opinión de sus partidarios. Una moderna conservación de monumentos habrá de contar, pues, con él, y además en primera línea, lo que por supuesto ni se debe ni se puede impedir. También habrá de examinar la legitimidad de la existencia de los demás valores de un monumento dores rememorativos y valores de contemporaneidad—, y donde la encuentre, habrá de sopesar dicho valor frente al valor de antigüedad, defendiendo al primero donde este último se considere inferior.

b) El valor histórico

El valor histórico de un monumento reside en que representa una etapa determinada, en cieno modo individual, en la evolución de alguno de los campos creativos de la humanidad. Desde este punto de vista, en el monumento no nos interesan las huellas de erosión de las influencias naturales que han actuado sobre él en el tiempo transcurrido desde su surgimiento, sino su génesis en otro tiempo como obra humana. El valor histórico de un monumento será tanto mayor cuanto menor sea la alteración sufrida en su estado cerrado originario, el que poseyó inmediatamente después de su génesis. Las deformaciones y los deterioros parciales son para el valor histórico un factor accesorio molesto y desagradable. Esto es aplicable en igual medida al valor histórico artístico como a cualquier valor histórico cultural y, por supuesto, de un modo especial al valor cronístico. El que el Partenón, por ejemplo, se nos haya conservado como meras ruinas es algo que el historiador no puede sino lamentar, tanto si lo considera como monumento de una determinada etapa evolutiva de la arquitectura de templos griegos, o de la técnica escultórica, o de las ideas del culto y los oficios divinos, etc. La labor del historiador es rellenar de nuevo, con todos los medios auxiliares a su alcance, los vacíos que las influencias de la naturaleza han producido en la forma originaria en el transcurso del tiempo. Los síntomas de deterioro, que son lo fundamental para el valor de antigüedad, deben ser eliminados por todos los medios desde el punto de vista del valor histórico. Sólo que esto no debe realizarse en el monumento mismo, sino en una copia o por medio del pensamiento y la palabra. Así pues, el valor histórico considera que el monumento original es por principio intocable, pero por una razón comple-

tamente distinta a la del valor de antigüedad. Para el valor histórico no se trata de conservar las huellas de la vejez, de los cambios operados por influencia de la naturaleza en el tiempo transcurrido desde su surgimiento, que por lo menos le son indiferentes cuando no desagradables, sino que más bien se trata de mantener un documento lo menos falsificado posible para que la investigación histórico-artística lo pueda completar en el futuro. El valor histórico no ignora que todo cálculo humano y toda restauración están expuestos al valor subjetivo, de aquí que el documento, como el único objeto definitivamente dado; haya de conservarse lo más intacto posible para que la posteridad pueda controlar nuestros intentos de rehabilitarlo y, en caso necesario, sustituirlos por, otros mejores y más fundamentados. Esta concepción, en su disparidad básica frente a la del valor de antigüedad, alcanza su más firme expresión cuando se plantea la cuestión del tratamiento más adecuado de un monumento según los postulados del valor histórico. Ciertamente, los deterioros producidos hasta ahora por las fuerzas naturales son ya irremediables y desde el punto de vista del valor histórico tampoco deben ser eliminados; pero los deterioros que se puedan producir a partir de este momento y en el futuro, y que el valor de antigüedad no sólo consiente, sino que incluso postula, carecen de sentido desde el punto de vista del valor histórico y deben ser evitados de modo categórico, porque codo deterioro adicional dificulta la labor científica de restituir la obra humana originaria en su estado de génesis. El culto al valor histórico debe, pues, cuidar de que el estado en que nos han llegado hoy los monumentos se conserve en la mayor medida posible, y ha de conducir por necesidad a postular la intervención de la mano humana en el curso de la evolución natural para impedirla, deteniendo así el desarrollo normal de la actividad destructiva de las fuerzas naturales, siempre y cuando esté en poder humano. Vemos así que los intereses del valor de antigüe-

dad y los del valor histórico, aun cuando ambos son valores rememorativos, se diferencian rotundamente en el punto decisivo de la conservación de monumentos. ¿Cómo se ha de resolver este conflicto? Y si no se puede, ¿cuál de los dos valores ha de ser sacrificado al otro?

Si recordamos que el culto al valor de antigüedad no representa nada más que el producto maduro del centenario culto al valor histórico, podríamos tender en principio a calificar a este último de fase superada. Para el tratamiento práctico del monumento se deducirá de aquí la consecuencia de que, siempre que se diese un conflicto entre ambos valores rememorativos, el valor histórico habría de ceder por ser más anticuado. Pero ¿está de hecho tan totalmente superada la validez del valor histórico? ¿Ha concluido realmente su misión fundamental con servir de precursor y ariete del valor de antigüedad?

Por lo pronto, hasta los partidarios más radicales del valor de antigüedad, que hoy todavía pertenecen fundamentalmente a las clases cultivadas, habrán de confesarse a sí mismos que el placer que sienten ante un monumento no sólo tiene su origen en el valor de antigüedad, sino también en buena medida en la satisfacción que les proporciona el poder clasificar el monumento como clásico, gótico, barroco, etc., según un concepto de estilo existente en su mente. El saber histórico continúa siendo también para ellos una fuente de placer estético, además del sentimiento del valor de antigüedad. Bien es cierto que esta satisfacción no es inmediata (es decir, artística), sino producto de la reflexión científica, pues presupone conocimientos de la Historia del Arte, pero demuestra de modo irrefutable que en nuestro aprecio del valor de antigüedad no nos hemos independizado tanto del estadio histórico previo como para que podamos prescindir de los conocimientos pertinentes, esto es, del interés por el valor histórico. Y si, apartándonos de las capas más cultivadas, dirigimos nuestra atención a las de cultura

media, que constituyen por excelencia la gran masa de los que se interesan por los valores ideales de la cultura, encontraremos aquí también en la mayoría de los casos una división general de los monumentos en medievales (los clásicos son en proporción demasiado escasos en Europa Central como para ser reconocidos por la mayoría como una categoría especial), modernos (Renacimiento y Barroco) y contemporáneos. Esto presupone a su vez una orientación, por rudimentaria que sea, en la Historia del Arte y demuestra nuevamente que todavía no podemos separar al valor de antigüedad del valor histórico de un modo tan claro como pretenden los precursores de la más moderna evolución. Lo mismo se manifiesta en fenómenos como el que, por ejemplo, encontremos más auténticas y más acordes con nuestros anhelos de impresiones las ruinas de un castillo medieval que las de un palacio barroco, que evidentemente nos parece demasiado reciente para encontrarse en ese estado. Con ello postulamos una determinada relación entre el estado de deterioro en que se presenta el monumento y su vejez, lo que nuevamente presupone un conocimiento determinado de las principales fases de antigüedad, es decir, una cierra suma de conocimientos de Historia del Arte.

De todo ello se deduce que al menos el valor rememorativo, que hoy constituye una de las fundamentales potencias culturales, no ha alcanzado en su versión absoluta como valor de antigüedad una madurez general tal que podamos prescindir totalmente de su versión histórica. Sin embargo, el valor histórico, por tener una base científica, nunca podrá ganar directamente a las masas, siendo en esto comparable a los postulados de la filosofía; pero de un modo semejante a lo que anteriormente indicamos sobre el papel análogo de la filosofía en la antigüedad, vemos que en la época moderna, desde hace cuatro siglos, el interés histórico se ocupa incesantemente y cada vez con mayor intensidad de la tarea de descubrir a las masas el significado li-

berador del concepto de evolución, para cuyo objetivo, por supuesto, no tendría por qué encontrarse la última y definitiva fórmula en el valor de antigüedad. De aquí la permanente ansia de cultura, que hoy se sitúa bajo el signo del concepto histórico de evolución, si bien no faltan voces que no querrían ver en la formación histórica el objetivo de la cultura humana ni el medio más apropiado para alcanzar dicho objetivo.

Seguimos teniendo hoy, por consiguiente, todo tipo de razones para cumplir en la medida de lo posible con los postulados de la investigación histórica, o lo que es lo mismo, con la necesidad de valores históricos que ésta satisface, y también para no tratar estos postulados como *quantité négligéable* allí donde entran en colisión con los de valor de antigüedad. Pues si no correríamos el peligro de perjudicar intereses superiores, a los que debe servir el cuidado del valor de antigüedad, si de un modo prematuro descuidásemos y pospusiésemos el valor histórico, al que hay que agradecer la moderna evolución y, en relación con ésta, incluso el desarrollo del valor de antigüedad.

Afortunadamente, las ocasiones externas de conflicto entre el valor de antigüedad y el valor histórico, que se pueden dar en cuestiones referentes a la conservación práctica de monumentos, son bastante menos frecuentes de lo que pudiera parecer a primera vista. Esto es, los dos valores en competencia se encuentran generalmente en una relación inversa: cuanto mayor es el valor histórico, tanto menor es el valor de antigüedad. El valor de antigüedad, más íntimo, se ve obligado a retroceder ante el histórico, como valor más puro, en cierto modo más apreciable objetivamente, y por ello se impone de un modo más firme, algo que puede intensificarse hasta llegar a sofocar el valor de antigüedad, sobre todo en los casos en que se erala de monumentos intencionados. El momento individual, que el valor histórico hace perceptible, parece en estos casos más importante que la evolución misma. Como todo lo individual,

causa una impresión de presente demasiado intensa como para que junco a ella pueda también percibirse lo pasado y lo perecedero, en cuya impresión se basa el valor de antigüedad. Al ver las columnas de Ingelheim en el patio del castillo de Heidelberg, que en otro tiempo domaron el palacio de Carlomagno, casi todos pensamos en esto último, de tal modo que la impresión que causa en el ánimo la vejez absoluta queda prácticamente sofocada. En un caso así no debería existir inconveniente en que el tratamiento del monumento se realizara de acuerdo con los postulados del culto histórico y no según los del culto a la antigüedad. Por el contrario, en codos los casos en que el valor histórico («documental») del monumento sea irrelevante, predominará con tanta mayor pujanza y exclusividad su valor de antigüedad, y el tratamiento del monumento habrá de ajustarse a los postulados de este valor.

Pero incluso se da con frecuencia la posibilidad de que el valor de antigüedad haya de reclamar la intervención de la mano humana en el curso vital de un monumento, algo que las demás ocasiones se prohíbe de un modo categórico. Así ocurre cuando el monumento está a punto de sucumbir debido a un prematuro deterioro producido por las fuerzas naturales, una erosión anormalmente rápida de su organismo. Si, por ejemplo, nos damos cuenta de que la lluvia arrastra partes de un fresco situado en el exterior de una iglesia y hasta ahora bien conservado, de tal modo que el fresco amenaza con desaparecer ante nuestros ojos en un brevísimo plazo de tiempo, ningún partidario del valor de antigüedad se opondrá hoy día a que se ponga un tejadillo protector sobre el fresco, aun cuando esto constituya, sin duda alguna, una intervención del hombre que impide el curso autónomo de las fuerzas naturales. El deterioro prematuro de un organismo monumental causa el mismo efecto que una intervención violenta, antinatural e innecesaria, siendo, por tanto, algo desagradable aun cuando no provenga del

hombre, sino de la propia naturaleza. Al fin y al cabo el hombre mismo no es más que una parte de la naturaleza, aunque se trate de una parte especialmente agresiva, por lo que también se explica el fenómeno de que incluso una intervención violenta del hombre en la vida de un monumento pueda causar una fuerte impresión en el hombre contemporáneo, una vez que ha transcurrido un período de tiempo suficientemente largo desde dicha intervención (las ruinas del palacio de Heidelberg). Pues contemplada a una distancia considerable, la actuación humana, que de cerca parece violenta y desagradable, se siente como si fuera tan natural y necesaria como la de la naturaleza, de la que nos parece formar parte.

En el caso mencionado en primer lugar (la necesidad de poner un tejadillo protector sobre un fresco), vemos, pues, que también el valor de antigüedad exige la conservación del monumento gracias a la intervención de la mano humana, tal y como es postulado con obligatoriedad por el valor histórico, generalmente en oposición al valor de antigüedad, desde el punto de vista de su imperiosa necesidad de mantener el hecho documental. Y es que la comedida intervención humana se le presenta al valor de antigüedad como el mal menor frente a la mayor agresividad de la naturaleza. Los intereses de ambos valores en un caso así son, al menos externamente, equivalentes, si bien para el valor de antigüedad se trata simplemente de retardar el proceso de deterioro, mientras que el valor histórico pretende impedirlo totalmente. Hoy día, para la conservación de monumentos, lo fundamental consiste en evitar en principio el conflicto entre ambos valores.

Si, según esto, en el tratamiento de los monumentos no ha de producirse necesariamente un conflicto entre el valor de antigüedad y el vdor histórico, la realidad es que con bastante frecuencia se da la posibilidad de motivos para dicho conflicto, especialmente en los casos en que los dos valores se encuentran

relativamente equilibrados en cuanto a la impresión que puedan causar en el que contempla el monumento. En estos casos se enfrentan entre sí como un principio radical y otro conservador. El valor histórico representa lo conservador, pues pretende que todo se conserve y además en su estado actual. Frente a él, el valor de antigüedad está en una posición ventajosa al representar el principio más fácil de llevar a cabo en la práctica, y el único practicable en el fondo. La conservación eterna no es posible en absoluto, pues las fuerzas naturales son en último extremo más poderosas que el ingenio humano, y el hombre mismo, enfrentado a la naturaleza como individuo, es aniquilado por ella. Con todo, el conflicto rara vez adoptará formas más virulentas en cuestiones referentes a la conservación por medio de medidas externas, en lo que ambos valores incluso pueden estar de acuerdo, como anteriormente hemos expuesto; no así en cuestiones de restauración, relacionadas con cambios de forma y color, pues el valor de antigüedad es en estas cuestiones mucho más sensible que el valor histórico. Si en una vieja torre se quitan algunas piedras agrietadas y se sustituyen por nuevas, el valor histórico de la torre no sufrirá pérdidas dignas de mención, ya que sobre todo la forma básica originaria continúa siendo la misma y se mantienen suficientes elementos antiguos como para poder apreciar todas las cuestiones históricas secundarias, de tal modo que las pocas piedras cambiadas carecen prácticamente de relevancia. Por el contrario, esta pequeña restauración puede resultar extraordinariamente perturbadora para el valor de antigüedad, especialmente si destaca de la masa de lo vetusto por su color «nuevo» (ante el que nuestro tiempo es especialmente sensible, por tratarse de un elemento relativamente subjetivo dentro de la manifestación objetiva de toda cosa).

Por último, hemos de constatar que el culto al valor histórico, si bien solamente concede un valor documental total al es-

tado original de un monumento, admite también un valor limitado de la copia, en el caso de que el original (el «documento») se haya perdido de modo irrecuperable. En estos casos sólo se dará un conflicto irresoluble con el valor de antigüedad cuando la copia se presente no como una especie de aparato auxiliar para la investigación científica, sino como un sustituto equivalente al original, pretendiendo ser apreciado por sus valores histórico-estéticos (la torre de San Marcos). Mientras puedan tener lugar casos semejantes, no se podrá considerar el valor histórico como algo superado ni el de antigüedad como el único valor estético rememorativo determinante. Por otra parte, teniendo en cuenta el creciente desarrollo de los medios de reproducción artístico-técnicos, se puede confiar en que en un futuro previsible (especialmente tras el descubrimiento de una fotografía en color absolutamente convincente y de la combinación de ésta con copias tipo facsímil) se podrán encontrar sustituciones lo más perfectas posible de los originales documentales. Con ello se podrán satisfacer, al menos de un modo aproximado, los postulados de la investigación histórica científica, que constituye la única fuente de posibles conflictos con el valor de antigüedad, sin que, debido a la intervención humana, el original pierda valor para el culto a la antigüedad.

c) El valor rememorativo intencionado

Frente al valor de antigüedad, que valora el pasado exclusivamente por sí mismo, el valor histórico ya había mostrado la tendencia a entresacar del pasado un momento de la historia evolutiva y a presentarlo ante nuestra vista con tanta claridad como si perteneciera al presente. El valor rememorativo intencionado tiene desde el principio, esto es, desde que se erige el monumento, el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad. Esta tercera categoría de valores rememorativos constituye, pues, un claro tránsito hacia los valores de contemporaneidad.

Mientras el valor de antigüedad se basa exclusivamente en la destrucción, y el valor histórico pretende detener la destrucción total a partir del momento actual —aun cuando su existencia no estaría justificada sin la destrucción acaecida hasta ese mismo momento—, el valor rememorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al cremo presente, al permanente estado de génesis. Las fuerzas destructoras de la naturaleza, que actúan en sentido contrario al cumplimiento de esta aspiración, han de ser, por tanto, combatidas celosamente y sus efectos han de paralizarse una y otra vez. Una columna conmemorativa, por ejemplo, cuya inscripción estuviera borrada, habría dejado de ser un monumento intencionado. El postulado fundamental de los monumentos intencionados es, pues, la restauración.

El carácter del valor rememorativo como valor de contemporaneidad se expresa también en el hecho de que desde siem-

pre ha estado protegido por la legislación frente a la intervención destructora de la mano humana.

En esta categoría de monumentos, el conflicto con el valor de antigüedad está dado desde el principio y de modo permanente. Sin restauración, los monumentos empezarían rápidamente a dejar de ser intencionados; por consiguiente, el valor de antigüedad es por naturaleza enemigo mortal del valor rememorativo intencionado. Mientras el hombre no renuncie a la inmortalidad terrenal, el culto al valor de antigüedad encontrará una barrera infranqueable en el del valor rememorativo intencionado. Este conflicto irreconciliable entre ambos valores tiene, sin embargo, como consecuencia menos dificultades para la conservación de monumentos de lo que se podría suponer a primera vista, porque el número de los monumentos «intencionados» es relativamente pequeño frente a la gran masa de los no intencionados.

3. Los valores de contemporaneidad en relación con el culto a los monumentos

La mayoría de los monumentos posee la capacidad de satisfacer aquellas necesidades materiales o espirituales de los hombres que las nuevas creaciones modernas podrían satisfacer de manera similar (cuando no mejor), y el valor de contemporaneidad de un monumento se basa en esa capacidad, para la que evidentemente resulta irrelevante tanto el que haya surgido en el pasado, como el correspondiente valor rememorativo. Desde el punto de vista del valor de contemporaneidad, se tenderá desde un principio a no considerar el monumento como tal, sino como una obra contemporánea recién creada, y a exigir por tanto también del monumento (viejo) la apariencia externa de toda obra humana (nueva) en estado de génesis, es decir, la impresión de algo perfectamente cerrado y no afectado por las destructoras influencias de la naturaleza. Ciertamente, los síntomas de estas últimas podrán ser tolerados según la naturaleza del valor de contemporaneidad de que se trate, pero esta tolerancia habrá de chocar antes o después con límites infranqueables, más allá de los cuales resultaría imposible el valor de contemporaneidad y ante los que éste debe esforzarse por imponerse frente al valor de antigüedad. El tratamiento de un monumento según los postulados del culto al valor de antigüedad, que por principio siempre, y en la práctica en la mayoría de los casos, abandonaría las cosas a su destino natural, ha de conducir en cualquier circunstancia a un conflicto con el valor de contemporaneidad, conflicto que sólo puede acabar con la renuncia (total o parcial) a uno de los dos valores.

El valor de contemporaneidad puede surgir, como ya hemos dicho, de la satisfacción de necesidades materiales o espirituales. En el primer caso hablamos de valor instrumental práctico o, sencillamente, valor instrumental; en el segundo caso hablamos de valor artístico. En el valor místico hay que distinguir, por lo demás, entre el elemental o valor de novedad, que reside en el carácter cerrado de una obra recién creada y el valor ar-

tístico relativo, que se basa en la coincidencia con el gusto artístico contemporáneo. Junto a esto hay que tener también en cuenta si el monumento ha de servir a objetivos artísticos religiosos o profanos.

a) El valor instrumental

La vida física es la condición previa de toda vida psíquica, y en este sentido, más importante que ésta, puesto que la física puede al menos desarrollarse sin una vida psíquica superior, pero no al contrario. Por tanto, un edificio antiguo, por ejemplo, que hoy sigue utilizándose con un fin práctico, debe mantenerse en un estado tal que pueda albergar al hombre sin que peligre la seguridad de su vida o su salud. Toda grieta ocasionada por las fuerzas de la naturaleza en sus paredes o en su techo habrá de ser tapada inmediatamente para contener cuanto sea posible la penetración de la humedad e incluso para impedirla, etc. En general se podrá decir que al valor instrumental en sí le es absolutamente indiferente el tratamiento que se dé a un monumento, mientras no afecte a su existencia, pero que más allá de esto no puede hacer ninguna concesión al valor de antigüedad. Solamente en los casos en los que el valor instrumental se complica con el valor de novedad, se habrá de reducir los límites del campo en el que se puede conceder un libre desenvolvimiento al valor de antigüedad. Esto lo trataremos más adelante de modo específico.

No es necesario demostrar que numerosos monumentos religiosos y profanos todavía hoy poseen la capacidad de ser utilizados de modo práctico, y de hecho lo son. Si se les apartara de esta utilización, en la mayoría de los casos habría que crear algo que los sustituyera. Este postulado es tan concluyente que el postulado opuesto del valor de antigüedad de abandonar los monumentos a su suerte natural, sólo podría ser ceñido en consideración si se quisieran construir obras, por lo menos de igual valor, que sustituyeran a todos los monumentos. La realización práctica de esta exigencia, sin embargo, sólo es posible

en un número relativamente pequeño de casos excepcionales, pues a ello se oponen dificultades absolutamente insuperables.

Habría que sustituir, de golpe o en un plazo relativamente breve, unas obras, en cuya construcción trabajaron varios siglos, por otras nuevas, acumulando así casi de una vez las fuerzas de trabajo y las sumas de dinero que muchos siglos tardaron en reunir. La imposibilidad práctica de proceder de esta manera, incluso aunque la tarea se repartiera en varios años, es demasiado evidente para que sea necesario extenderse más sobre esta cuestión. En casos aislados siempre se podrá recurrir a este procedimiento, y con toda seguridad así se hará, pero queda totalmente excluido el que se pueda elevar a la categoría de principio. De este modo no se puede acabar con el valor instrumental de la mayoría de los monumentos.

Por otra parte igual de ineludibles son las exigencias negativas del valor instrumental que aparecen dadas cuando consideraciones a las necesidades físicas de los hombres exigen que no se conserve un monumento, por ejemplo, cuando el deterioro natural de un monumento (piénsese en una torre que amenaza derrumbarse) hace peligrar la vida humana. Pues la consideración del valor de bienestar físico acabará prevaleciendo de modo indudable sobre toda posible consideración a la necesidad ideal del valor de antigüedad.

Pero supongamos que verdaderamente se pudiera crear un sustituto contemporáneo para todos los monumentos utilizables, de tal manera, que los originales, sin restauración, pero en consecuencia también sin ninguna utilización ni uso práctico, pudieran disfrutar de su existencia natural: ¿se habría atendido así cumplidamente a los postulados del valor de antigüedad? La pregunta no sólo está justificada, sino que ha de ser respondida con una categórica negativa, pues con el abandono de la utilización humana del monumento se perdería de modo insustituible una parte esencial de aquel libre juego de las fuerzas naturales,

cuya percepción da origen al valor de antigüedad. ¿A quién le gustaría, a la vista de la Catedral de San Pedro de Roma, por ejemplo, renunciar al decorado vivo de visitantes e instalaciones culturales actuales? Del mismo modo, hasta el partidario más radical del valor de antigüedad encontrará más desagradable que sugestiva la imagen de los restos calcinados de una vivienda destruida por el rayo, aun cuando estos restos puedan remitir a una construcción centenaria del edificio, y lo mismo ocurriría con las ruinas de una iglesia en una calle animada, pues también en estos casos se trata de obras que estamos acostumbrados a ver como instrumentos plenamente utilizados por el hombre, que nos llaman la atención de un modo desagradable al dejar de tener el uso al que estarnos habituados, produciendo así la impresión de una destrucción violenta, también insufrible para el culto al valor de antigüedad, Por el contrario, los restos de monumentos que ya no pueden tener un significado práctico y en los que no echamos en falta la actividad humana como fuerza natural operante, como pueden ser las ruinas de un castillo medieval en unas escarpadas peñas o las de un templo romano incluso en las animadas calles de Roma, despliegan ante nosotros sin traba alguna todo el encanto del valor de antigüedad. No estamos aún en condiciones de aplicar la norma pura del valor de antigüedad de un modo absolutamente igual para todos los monumentos sin distinción alguna, sino que de la misma manera que diferenciábamos entre obras más antiguas y más recientes, seguiremos diferenciando también, con mayor o menor exactitud, entre obras utilizables y no utilizables, teniendo así en cuenta en este segundo caso al valor instrumental junto al valor de antigüedad, como en el primero teníamos en cuenta al valor histórico. Desde el punto de vista del valor de antigüedad, sin dejarnos perturbar por el valor instrumental, sólo podemos contemplar y disfrutar de un modo puro las obras inutilizables, mientras que ante las que están en per-

fecto estado de uso nos sentimos más o menos contrariados y molestos si no desarrollan el valor de contemporaneidad a que estas obras nos tienen acostumbrados. Es el mismo espíritu moderno del que ha surgido la conocida agitación contra las *prisons d'art*, pues el valor de antigüedad ha de oponerse de un modo aún más enérgico que el valor histórico a que se arranque a un monumento de su entorno anterior, en cierto modo orgánico, y se le encierre en museos, aunque en éstos escaria preservado con total seguridad de la necesidad de ser restaurado.

Así pues, si la continua utilización práctica de un monumento también posee una gran importancia, y a menudo es sencillamente indispensable para el valor de antigüedad con ello se reduce considerablemente la posibilidad de un conflicto entre el valor de antigüedad y el valor instrumental, que poco más arriba nos parecía inevitable. Este conflicto no puede estallar fácilmente con las obras de la Antigüedad Clásica y la temprana Edad Media, relativamente escasas en nuestro país, porque estas obras, salvo raras excepciones, ya hace mucho tiempo que han dejado de ser utilizadas de modo práctico. En obras de épocas más recientes, el culto al valor de antigüedad hará sin dificultades aquellas concesiones a la reparación que posibiliten el que se mantenga en estos monumentos la adecuación a la circulación y manipulación humanas, tan deseadas también desde el punto de vista de ese valor. La posibilidad de un conflicto entre valor de antigüedad y valor instrumental se da sobre todo en aquellos monumentos que se encuentran en la línea divisoria que separa a los utilizables de los no utilizables, a los medievales de los modernos. En estos casos se llevará la victoria generalmente aquel valor cuyos postulados se vean apoyados por los postulados paralelos de otros valores.

No es necesario que analicemos aquí especialmente el tratamiento de un monumento en caso de conflicto entre el valor

instrumental y el valor histórico, porque en estos casos se da ya un conflicto con el valor de antigüedad en sí y por si mismo. Sólo que el valor histórico, en virtud de su menor acritud, podrá adaptarse más fácilmente a las exigencias del valor instrumental.

b) El valor artístico

Todo monumento posee para nosotros un valor artístico, según la concepción moderna, si responde a las exigencias de la moderna voluntad de arre [*Kunstwollen*]. Estas exigencias son de dos clases. La primera es compartida por el valor artístico moderno con el de períodos artísticos anteriores, en tanto que también toda obra de arte moderna, como algo recién surgido, debe presentarse como algo cerrado, que no ha entrado en proceso de deterioro ni en lo referente a la forma ni en lo referente al color. Dicho con otras palabras, toda obra nueva posee, en virtud de esta novedad, un valor artístico, que se puede denominar valor artístico elemental o sencillamente valor de novedad. La segunda exigencia, en la que se manifiesta no lo que une sino lo que separa a la voluntad de arte moderno respecto a formas anteriores de la voluntad de arte, se refiere a la naturaleza específica del monumento en cuanto a su concepción, a su forma y color. Para esta exigencia, lo más adecuado será utilizar la denominación de «valor artístico relativo», puesto que por su contenido no representa nada objetivo, de validez permanente, sino que está sometido a un continuo cambio. Por supuesto, es evidente que un monumento no puede responder de modo total a ninguna de estas dos exigencias.

α) El valor de novedad

Puesto que todo monumento, según su antigüedad y el favor o disfavor de otras circunstancias, ha de haber sufrido en mayor o menor medida el efecto destructivo de las fuerzas de la naturaleza, resulta sencillamente inalcanzable para cualquier monumento el carácter de cerrado y concluso en forma y color que exige el valor de novedad. Esta es también la razón por la que, a través de lodos los tiempos e incluso en múltiples casos hasta nuestros días, se ha considerado a las obras de arte extremadamente envejecidas como algo poco satisfactorio para la voluntad de arte respectivamente moderna. La consecuencia es evidente: si un monumento, que lleva en sí las huellas del deterioro, ha de agradar a la moderna voluntad de arte del tipo mencionado, debe ser ante todo liberado de las huellas de vejez y volver a obtener por un acabado perfecto de forma y color el carácter de novedad de lo recién creado. Según esto, el valor de novedad sólo puede mantenerse de un modo que se opone frontalmente al culto al valor de antigüedad.

Aquí se ofrece pues la posibilidad de un conflicto con el valor de antigüedad que supera en acritud e irreductibilidad a todos los conflictos anteriormente mencionados. I El valor de novedad es de hecho el más formidable adversario del valor de antigüedad.

El perfecto acabado de lo nuevo, recién creado, que se manifiesta en el criterio más sencillo —forma intacta y policromía pura—, puede ser calibrado por cualquiera, aun cuando carezca de toda cultura. De aquí el que desde siempre, el valor de novedad haya sido el valor artístico de las grandes masas, de los que poseen poca o ninguna cultura, frente a lo cual, el valor artístico relativo, por lo menos desde el comienzo de la Edad Moder-

na, sólo ha podido ser apreciado por los que tienen formación y cultura estética. A las masas les ha complacido desde siempre lo que se mostraba de modo evidente como algo nuevo. Siempre han deseado ver en las obras humanas la victoriosa acción creadora de la fuerza del hombre y no la influencia destructora de las fuerzas de la naturaleza, hostil a la obra humana. Sólo lo nuevo y completo es bello según las ideas de la masa; lo viejo, fragmentario y descolorido es feo. Esta concepción milenaria, según la cual corresponde a la juventud una superioridad incuestionada frente a la vejez, ha echado raíces tan profundas que es imposible erradicarla en unas cuantas décadas. El sustituir la deteriorada esquina de un mueble por otra nueva, el raspar el ennegrecido revoco de una pared y revocarla de nuevo le parece todavía a la mayoría de los hombres contemporáneos tan natural que por este lado se encontrará la explicación más comprensible a la gran resistencia con que chocaron los apóstoles del valor de antigüedad al hacer su aparición. Más aún: toda la conservación de monumentos del siglo XIX se basaba en una parte muy considerable en esta concepción tradicional, más exactamente, en una íntima fusión del valor de novedad con el valor histórico. Toda huella notoria de deterioro por la acción de las fuerzas naturales había de ser eliminada, lo fragmentario e incompleto había de ser completado para volver a restablecer un todo cerrado y unitario. La rehabilitación del documento en su estado original de génesis fue, en el siglo XIX, el objetivo manifiestamente declarado, y propagado con ardor, de toda conservación racional de monumentos.

Hasta el surgimiento del valor de antigüedad hacia finales del siglo XIX no se produjo el desacuerdo y las pugnas que desde hace una serie de años podemos observar en casi todos los puntos en los que hay monumentos que proteger. La oposición entre el valor de novedad y el valor de antigüedad se encuentra en el centro de la controversia que se desarrolla en la actuali-

dad, en parte de la forma más virulenta, sobre el tratamiento de los monumentos. El valor de novedad es el *beatus possidens,* que ha de ser expulsado de una propiedad milenaria; el valor de antigüedad, consciente de ello, no repara en medios ni armas para vencer al adversario afincado en su patrimonio. Cuando se trata de monumentos que ya no tienen valor instrumental, el valor de antigüedad ha logrado ya en la mayoría de los casos imponer sus principios sobre el tratamiento de los monumentos. Pero cuando también están en juego los postulados del valor instrumental, la cuestión es diferente, pues todo lo que está en uso ha de mostrarse, a los ojos de la gran mayoría, joven y fuerte, en su estado de génesis, ocultando las huellas de la vejez, del deterioro, del abandono de las fuerzas.

Además, entre los monumentos profanos (todavía hemos de referirnos a los religiosos a este respectó) existen algunos en los que la dignidad del propietario —el decoro, como suele decirse — exige la eliminación de las huellas del deterioro, pues dignidad no es otra cosa que autoafirmación, aislamiento frente al entorno. Piénsese por ejemplo de qué modo perjudicaría al prestigio del propietario, a los ojos de la gente, el descuidado abandono de un palacio de la alta nobleza o de un soberbio palacio de gobierno, cuyo revoco estuviese manchado o desconchado.

Parece pues que nos encontramos ante un conflicto insalvable: de un lado vernos la valoración de lo viejo por SÍ mismo, que condena roda renovación de lo vetusto; de otro lado, vemos la valoración de lo nuevo por sí mismo, que pretende eliminar todas las huellas de vejez como algo desagradable y de mal gusto. La inmediatez con que el valor de novedad actúa sobre la gente, y que al menos hoy por hoy continúa siendo bastante superior a la inmediatez que el valor de antigüedad también aspira a tener, hace que su posición sea por lo menos por el momento prácticamente inexpugnable. A esto contribuye

también la vigencia milenaria y, si volvemos la vista a la historia de la humanidad, realmente permanente, de que ha gozado hasta ahora el valor de novedad y que, lógicamente, da lugar a que sus partidarios pretendan convertirla en una vigencia absoluta y eterna. Precisamente desde esta perspectiva se ve claramente hasta qué punto el culto al valor de antigüedad necesita todavía hoy del trabajo previo de ariete del valor histórico. Aún han de ser ganadas para el culto al valor histórico las clases sociales más amplias antes de que con su colaboración la gran masa haya madurado para el valor de antigüedad. Donde el valor de antigüedad choque con el valor de novedad de un momento de continuado valor instrumental, intentará armonizar lo mejor posible con el valor de novedad, no sólo por consideraciones prácticas (del valor utilitario, de lo que ya hablamos en el capítulo anterior), sino también por consideraciones ideales (artísticas elementales). Afortunadamente, hoy día esta tarea no le resulta todavía tan difícil como podría parecer a primera vista. En primer lugar, la razón de ser del valor de novedad en sí y por sí mismo no es negada en absoluto por el culto el valor de antigüedad: sólo se les niega a los monumentos, es decir, a las obras de un determinado valor rememorativo. Por el contrario, a las nuevas obras recién creadas no sólo se les concede de modo expreso, sino que hoy se reclama que lo tengan, incluso con mayor exigencia y parcialidad que en las últimas décadas transcurridas. La concepción moderna exige de la obra humana recién creada un carácter cerrado impecable de forma y color, así como también de estilo, es decir, la obra moderna ha de recordar lo menos posible a obras más antiguas, tanto en la concepción como en el tratamiento detallado de forma y color. Ciertamente, aquí se expresa la tendencia a separar del modo más riguroso posible el valor de novedad del valor de antigüedad, pero en el reconocimiento del valor de novedad como una gran potencia estética reside ya la posibilidad de un compromiso,

siempre y cuando las demás circunstancias lo favorezcan. Y éstas no faltan en absoluto.

Ya anteriormente se expuso que la actividad laboral del hombre ha de incluirse también entre las fuerzas vivas de la naturaleza que actúan en sentido erosionador, al menos en las variedades de monumentos no demasiado antiguos y que de por sí todavía hoy pueden ser utilizados. La fuerza humana que entra aquí en acción no obra de un modo arbitrario y violento, sino en cierto modo conforme a unas leyes determinadas. La actividad que la fuerza humana desarrolla en esta obra significa un desgaste y deterioro de la misma, lento pero constante y, por tanto, incontenible. Así se explica por qué un monumento que estamos acostumbrados a ver utilizado, como por ejemplo una vivienda palaciega en una concurrida calle, nos depara una penosa impresión de destrucción violenta si se encuentra abandonado y sin utilizar, pareciéndonos entonces mucho más viejo de lo que debiera[3]. Por esta razón encontramos al culto al valor de antigüedad en la situación forzosa de tener que mantener al menos los monumentos de épocas más recientes, susceptibles de ser utilizado8 en un estado tal que garantice la continuidad de su valor instrumental. Pero al valor instrumental práctico corresponde en el aspecto estético el valor de novedad, por lo que el culto al valor de antigüedad, por lo menos en el estado actual de su evolución, también ha de tolerar en cierra medida al valor de novedad, siquiera sea en obras de la Edad Moderna y que aún pueden ser utilizadas. Si por ejemplo en un lugar destacado de un ayuntamiento gótico se hubiese partido la corona de un baldaquino, seguramente el culto al valor de antigüedad preferiría dejar que se mantuviese intacta esta huella de antigüedad, pero hoy apenas pondría inconvenientes sustanciales si el valor de novedad, en nombre del decoro, exigiera la supresión del discordante vacío y la reparación de la corona en su forma original (comprobada con absoluta seguridad). Las

fuertes controversias que se han desarrollado entre los partidarios de ambos valores son más bien a propósito de otra consecuencia que se extrajo en el siglo XIX del valor de novedad a favor del valor histórico.

Hace referencia a monumentos que no se conservan totalmente en la forma original, sino que a lo largo del tiempo han sufrido diferentes cambios estilísticos debidos a la mano humana. Como el valor histórico se basa en el claro reconocimiento del estado primitivo, en la época en que el culto al valor histórico era el determinante de por sí, era natural que se pretendiera suprimir todas las transformaciones posteriores (ya fuera limpiando o eliminando cualquier elemento superpuesto) y que se tendiera a restituir las formas primitivas, cubiertas por las posteriores, canto si estas formas originarias se habían transmitido con exactitud como en el caso contrario. Pues incluso algo que sólo fuera parecido al original, aunque se tratase de una invención moderna, le parecía al culto al valor histórico más satisfactorio que el aditamento anterior en un estilo diferente, aunque fuese auténtico. A este empeño del valor histórico se adhería el culto al valor de novedad en tanto que lo originario, que se pretendía reinstaurar, había de mostrar como tal una apariencia cerrada, y todo aditamento no perteneciente al estilo originario se sentía como una ruptura de este carácter cerrado, como un síntoma de erosión. De aquí se dedujo el postulado de la unidad de estilo, que ha conducido finalmente no sólo a suprimir aquellas partes que originalmente nunca existieron y que fueron construidas por primera vez en un período artístico posterior, sino incluso a volverlas a construir en una forma adecuada al estilo del monumento originario. Se puede decir con razón que el tratamiento de monumentos del siglo XIX se ha basado sustancialmente en los postulados de la originalidad de estilo (valor histórico) y de la unidad de estilo (valor de novedad).

Este sistema hubo de experimentar la mayor oposición al surgir el culto al valor de antigüedad, que no se interesa ni por la originalidad del estilo ni por su carácter cerrado, sino, muy al contrario, por la ruptura de ambos. En este caso, para el culto al valor de antigüedad ya no se trataba de obligadas concesiones al valor instrumental y a su correspondencia estética, el valor de novedad, sino de una renuncia a casi todo lo que constituye el valor de antigüedad de un monumento. Esto hubiese sido equivalente a una capitulación del valor de antigüedad, y para evitarla, sus partidarios han iniciado la lucha más encarnizada contra el sistema anterior. Un enfrentamiento de este tipo tiene siempre como consecuencia exageraciones en el otro sentido, perturbándose así la dará visión de la situación, sobre todo porque a causa de las estridencias de los innovadores, al observador imparcial le puede parecer que están amenazados por la propaganda innovadora algunos aspectos justificados del antiguo sistema, a los que lo nuevo tampoco podrá renunciar, pero que ahora ataca junto a lo verdaderamente insostenible, llevado tan sólo por el ardor de la contienda, con lo que se procura un inmerecido apoyo a lo obsoleto del antiguo sistema. Pero, de hecho, lo que hoy, debido a la incontenible evolución de las ideas, se ve ya como perfectamente legítimo en el culto al valor de antigüedad, se ha ido abriendo camino poco a poco por sí mismo. Baste un solo ejemplo para mostrarlo. Hace ocho años se decidió demoler el coro barroco de la iglesia parroquial de Altmünster, que no estaba en absoluto amenazado de ruina, y sustituirlo por otro gótico para establecer una unidad de estilo con la nave principal, gótica. Hace cuatro años, ciertamente por razones financieras, se renunció a la construcción de este coro gótico de muy dudoso valor histórico, aunque de indiscutible valor de novedad. Hoy están de acuerdo todos los partidarios del antiguo y del nuevo sistema en que la eliminación del coro de Herbertstorf, con el que el memorable vencedor de los cam-

pesinos reformados también introdujo en Austria la Contrarreforma en sentido artístico, no sólo hubiese sido una afrenta imperdonable al valor de antigüedad, sino también al valor histórico. Con esta opinión nueva, aunque mantenida de modo general, parece quedar abandonado el postulado de la unidad de estilo, incluso en un monumento religioso (en el que las dificultades son aún más fuertes por razones que en seguida expondremos). Así, donde hasta ahora se abría el más profundo abismo de separación entre el antiguo y el nuevo sistema, se crean puentes para salvarlo, por lo menos en lo que se refiere a los partidarios más sensatos de uno y otro sistema.

Lo que hasta ahora hemos dicho respecto al valor de novedad se aplica en términos generales, tanto a los monumentos religiosos como a los profanos. Sin embargo, se ha de dar una especial importancia a la relación de la iglesia católica[4] con el culto al valor de novedad, puesto que, en este caso, a diferencia de los monumentos profanos, no está en la mano del respectivo propietario del monumento el disponer sobre el tratamiento de éste, sino que la estructura fuertemente jerárquica de la iglesia, incluso en un ámbito tan apartado del dogma como éste, posibilita un tratamiento unitario, y de hecho lo pretende y lleva a la práctica.

En su raíz, el arte religioso y el profano son una misma y única cosa y hasta comienzos de la Edad Moderna no ha habido ninguna diferencia de principio entre arte religioso y profano. Desde la Reforma, el catolicismo intentó continuamente mantener la relativa unidad entre ambos, a la que el protestantismo ha renunciado de modo rotundo. Sin embargo, la discrepancia se ha ido haciendo cada vez más evidente, incluso entre los pueblos románicos, hasta llegar a convenirse en el siglo XIX en algo insalvable. Finalmente, en el siglo XX hemos entrado en una situación en la que un cuadro de lema religioso pintado según los principios dominantes del arte contemporáneo, por

Fritz von Uhde, por ejemplo, es imposible que pueda servir a los fines piadosos del catolicismo. Pues en estos cuadros aparece Cristo, por ejemplo, concebido como hombre contemporáneo que alcanza su salvación en cierto modo por sí mismo, mientras que según la concepción eclesiástica el Cristo sobrenatural y la Iglesia, en representación suya, son mediadores absolutamente necesarios para ello. Del mismo modo, las figuras de santos de la escultura y la pintura religiosa no deben ser identificadas directamente con quienes los contemplamos, sino que deben poner de manifiesto una existencia cerrada objetivamente autónoma. Ya la concepción de Rembrandt, que buscaba lo humano en el hombre y lo expresaba drásticamente, no puede bastar al catolicismo, y los modernistas han ido en esto bastante más allá que Rembrandt. Lo normativo, que todo ser religioso, y también el arte religioso, exige de modo obligatorio, parece incompatible con el subjetivismo arbitrario de las impresiones del hombre contemporáneo. No obstante, sería un grave error considerar imposible la compatibilidad de arte moderno y catolicismo, pues ya sólo en el hecho de que la iglesia continúe manteniendo la legitimidad, e incluso la necesidad, de un arle religioso, se da un síntoma alentador. Pero nunca se ha encontrado solución a los grandes problemas universales sin luchas ni conflictos, sin búsquedas ni errores.

La situación es semejante en lo que concierne a la actitud de la iglesia católica frente al valor de novedad y frente a su contrario, el valor de antigüedad. El valor de novedad, que en el ámbito profano constituye por lo menos de momento un postulado estético indeleble de las masas, está protegido en el ámbito religioso no sólo por esta estimación de las masas, sino también por concepciones básicas, en cieno modo santificadas por el uso, por lo que en este ámbito resulta en principio más difícil de soslayar que en el profano. Las iglesias, las estatuas divinas o de los santos, los cuadros de la historia sagrada están en

relación con el Divino Salvador y representan lo más digno que pueda ser creado por la mano del hombre. Si en alguna obra humana parece obligada la consideración al decoro, es aquí, y éste exige, como ya se ha subrayado suficientemente, un acabado perfecto de forma y color. Así, a primera vista, la oposición entre valor de antigüedad y valor de novedad parece ser irreconciliable en el ámbito religioso, que está dominado por los sentimientos más profundos e irresistibles del alma humana. Sin embargo, no debemos abandonar la esperanza de una cierra conciliación de esas contradicciones. Pues, en primer lugar, la estimación por el valor de novedad no está establecida como dogma en ninguna parte, por mucho que responda a las concepciones básicas de la iglesia católica sobre la superioridad del hombre, como imagen y semejanza de Dios, sobre el resto de la naturaleza. Se trata, pues, solamente de una disposición temporal, que la iglesia puede cambiar en el futuro (como ya ha ocurrido a menudo anteriormente en la evolución histórico-artística) si llegara a considerarlo necesario y provechoso para sus intereses respecto a la deseada armonía con los creyentes. En segundo lugar, en los fundamentos mismos del catolicismo está contenido el germen de un culto al valor rememorativo: piénsese por un lado en la veneración a los santos y en los numerosos días votivos, y, por otro, en la incesante y siempre creciente actividad de la historia de la iglesia (pues todas y cada una de las obras de arte religiosas pueden considerarse monumentos suyos). Ciertamente se trata en principio sólo de valores históricos, pero una vez que hemos visto en este valor al necesario precursor e iniciador del valor de antigüedad, no está injustificada la esperanza de que la iglesia católica, como Tantas veces a lo largo de sus casi dos mil años de existencia, encuentre también en este caso el compromiso correspondiente con las demás corrientes espirituales dominantes en la época. Y es que, en verdad, el valor de antigüedad se basa en un principio au-

ténticamente cristiano: el de la humilde conformidad con la voluntad del Todopoderoso, en la que el débil ser humano no ha de osar interferir de modo impío.

Un síntoma favorable en el sentido de una posible conciliación es la circunstancia repetidamente mencionada de que la iglesia ya tiene bastante en cuenta al valor de antigüedad en el tratamiento de sus monumentos urbanos, ya que pretende respetar los correspondientes sentimientos de los creyentes de la ciudad, sobre todo pertenecientes a los círculos cultivados. Con este respeto, por tanto, no cree vulnerar ningún interés vital de la iglesia. Por el contrario, el valor de novedad en cuanto tal encuentra sus partidarios más obstinados entre el clero rural, que seguramente supone que así complace los sentimientos artísticos elementales de los miembros de su parroquia, en su mayoría poco cultivados, por lo menos tanto como los hábitos tradicionales en el tratamiento del arte por parte de la iglesia. La tarea inmediata ha de consistir, por tanto, en alejar al clero rural de la actual supervaloración del valor de novedad. Por otra parte, el culto al valor de antigüedad ha de estar también dispuesto a satisfacer las exigencias eclesiásticas respecto al valor de novedad, al menos tanto como éste ha de hacerlo para conservar los monumentos en el valor instrumental también exigido por él.

β) El valor artístico relativo

En el valor artístico relativo se basa la posibilidad de que obras de generaciones anteriores puedan ser apreciadas no sólo como testimonios de la superación de la naturaleza por la fuerza creadora del hombre, sino también con respecto a su propia y específica concepción, su forma y su color. Pues si bien desde el punto de vista de la idea moderna, según la cual no existe ningún canon objetivamente válido, parece lo normal que un monumento no pueda poseer ningún valor artístico para el respectivo hombre contemporáneo y en verdad tanto menos cuanto más vetusto sea, cuanto mayor sea la distancia temporal y evolutiva que lo separa de lo contemporáneo, la experiencia nos enseña que a menudo valoramos obras de arte surgidas hace muchos siglos de un modo superior a las contemporáneas. Incluso a veces al hombre contemporáneo le parecen la mayor revelación de las arres plásticas precisamente aquellos monumentos que en su época encontraron aceptación y hasta un franco rechazo (de lo que la pintura holandesa del siglo XVII sobre todo ofrece numerosos ejemplos).

Hace aproximadamente treinta años todavía se tenía una explicación sencilla para este fenómeno: entonces se creía aún en la existencia de un valor artístico absoluto, por muy difícil que pareciera formular sus criterios con exactitud, y se explicaba la superior valoración de los monumentos antiguos por el hecho de que aquellas épocas anteriores habían estado en su creación artística más cerca del valor artístico absoluto de lo que podían alcanzar los artistas modernos pese a todos sus esfuerzos. A comienzo del siglo XX hemos llegado ya mayoritariamente al convencimiento de que no existe tal valor artístico absoluto y que, por tanto, es pura ilusión el que, en los casos de «rescate» de

maestros anteriores, reivindiquemos para nosotros el papel de jueces más justos de lo que fueron los contemporáneos de los maestros «incomprendidos». El que a veces valoremos obras de arte antiguas de un modo superior a las contemporáneas ha de explicarse por otra razón que por la norma de un ficticio valor artístico absoluto. Lo que la obra de arte antigua tenga en común con la voluntad de arce contemporánea sólo pueden ser algunas facetas; junto a ellas, en la obra de arre antigua deben existir siempre otras que difieran de la voluntad de arte contemporánea, pues se presupone que es imposible que la voluntad de arte antigua sea completamente idéntica a la actual y esta diferencia ha de revelarse en determinados rasgos. El que estas últimas facetas, con las que no sintonizamos, no nos destruyan la impresión general, sólo se puede explicar —como ya se indicó anteriormente— por el hecho de que los rasgos de la obra de arte con los que sintonizamos destacan de un modo tan intenso y vigoroso, que los demás nos parecen superados y vencidos por dios. En escas circunstancias, el que en un monumento se den precisamente estos rasgos de concepción, forma y color que no responden a la voluntad de arte actual adquiere, incluso hoy, cuando nos declaramos partidarios del lema «un arte para cada época», una importancia tan alta que valoramos doblemente aquellos con los que sintonizamos; algo que jamás podrá alcanzar un arrisca contemporáneo, que sólo dispone de los medios correspondientes a nuestra voluntad de arte actual. En el fondo, no se puede concebir que una época, plenamente convencida de poder encontrar la salvación estética en las artes plásticas, llegara a prescindir de los monumentos de períodos artísticos anteriores. Si imaginamos lo que supondría eliminar de nuestro patrimonio cultural simplemente la escultura clásica y la pintura de los siglos XV al XVII, podemos calcular cuánto se habría empobrecido la capacidad de satisfacer nuestras necesidades artísticas contemporáneas. Y esto no cambia, aunque re-

conozcamos que, desde el punto de vista histórico-artístico, no es muy correcto que seleccionemos del modo expuesto los aspectos de las obras de arte antiguas que sintonizan con nuestra voluntad de arte moderna, pues los mistas anteriores, al crear estos monumentos, estuvieron guiados por una voluntad de arte completamente distinta a la nuestra

Así pues, mientras en términos generales tenemos que contestar negativamente la pregunta de si el monumento puede poseer un valor de novedad, es decir, un valor artístico basado en el carácter cerrado de toda obra en su estado de génesis, en modo alguno se le puede negar en principio al monumento el segundo tipo posible del valor artístico de contemporaneidad: el valor artístico relativo. Aquí hemos de distinguir lógicamente entre una valoración positiva y otra negativa.

Si el valor artístico relativo es positivo, si el monumento satisface con algunas de sus cualidades de concepción, forma y color nuestra voluntad de arte moderno, surgirá necesariamente el deseo de que no pierda vigor en este sentido, como sería el caso si, siguiendo los postulados del valor de antigüedad, lo abandonáramos a su deterioro natural ocasionado por las fuerzas de la naturaleza. Más aún, incluso nos podemos sentir movidos a anular el proceso natural que hasta ahora ha tenido lugar y a eliminar las huellas de la antigüedad (con la limpieza de un cuadro, por ejemplo), devolviendo el monumento a su originario estado de génesis, tan pronto como tengamos motivos suficientes para suponer que en su estado original, sin huellas de antigüedad, el monumento respondería más a nuestra voluntad de arte que si lo dejamos en su estado actual, alterado por la naturaleza. El caso positivo del valor artístico relativo exigirá, pues, por regla general su mantenimiento en el estado actual, y a veces incluso una restauración *in integrum*, entrando así en franca oposición con los postulados del valor de antigüedad.

Este caso resulta especialmente expresivo porque aquí vemos enfrentadas dos de las concepciones estéticas más modernas; el valor artístico relativo, identificado con la moderna voluntad de arle, representa en cieno modo, frente al valor de antigüedad, un valor de novedad (que, por supuesto, no es el valor artístico elemental expuesto en el capítulo anterior). Podemos sentir una lógica expectación por ver cuál de los dos valores acabará obteniendo la primacía. Imaginémonos, por ejemplo, un cuadro de Botticelli con superposiciones pictóricas del Barroco, realizadas sin duda en su momento con buena intención artística (convertir en algo más pictórico al austero cuadro del Cuatrocento); pues bien, estas superposiciones habrían de tener para nosotros un valor de antigüedad (pues lo que la mano humana ha añadido hace mucho tiempo causa la misma impresión que lo ocasionado por la influencia de las leyes de la naturaleza), e incluso poseerían un valor histórico. No obstante, hoy nadie vacilaría en eliminar estas superposiciones para restablecer el Botticelli puro, procediendo a su limpieza. Esto se debe con seguridad no sólo a un interés histórico-artístico (para reconocer del modo más claro posible al maestro del Cuatrocento, fundamental para la evolución del arte italiano, en una obra importante para su propia evolución), sino básicamente también por un interés artístico, porque el dibujo y el color de Botticelli responden actualmente más a nuestra propia voluntad de arte que el dibujo y el color del Barroco italiano. Lo nuevo, lo moderno en la obra de arce antigua (que además, naturalmente, también muestra aspectos muy anticuados) se manifiesta, así pues, aquí también como lo más vigoroso frente a las formas de expresión de la vejez, de lo perecedero, del curso todopoderoso de las leyes de la naturaleza.

Mucho menor es el peligro de un conflicto con el valor de antigüedad cuando se trata de la forma negativa del valor artístico relativo, pues no es sólo que ésta carezca de valor para la

voluntad de arte moderno y le resulte indiferente, sino que le produce un franco rechazo. Pues la carencia de valor representaría simplemente un valor positivo infinitamente menor y permitiría plenamente el tratamiento del monumento según los postulados del valor de antigüedad. El rechazo, la discrepancia de estilo, la fealdad de un monumento desde el punto de vista de la voluntad de arte moderno conduce directamente a exigir la eliminación, la intencionada destrucción de éste. Así, todavía hoy se dice sobre todo de algunos monumentos barrocos (aunque desde hace veinte años nuestra posición se ha moderado considerablemente) que «no los podemos soportar» y que «preferiríamos no verlos». Pero con esta exigencia de que la mano humana acelere la destrucción del monumento se contravienen los postulados del valor de antigüedad del mismo modo que si se demorara el deterioro por medio de una restructuración. Ciertamente, hoy sería muy extraño que se destruyera un monumento sólo en razón de su valor artístico relativo (o más exactamente, de su falta de valor artístico), pero en la conservación de monumentos tampoco puede dejar de considerarse este caso negativo del valor artístico relativo, especialmente porque puede contribuir de manera esencial a provocar una decisión desfavorable al valor de antigüedad cuando en el mismo monumento se da por añadidura otro conflicto con alguno de los demás valores de contemporaneidad (el valor instrumental o el valor de novedad).

Si lo moderno en lo antiguo constituye el valor artístico relativo, nos veremos en no pequeño apuro a la hora de responder a la cuestión de en qué consiste el valor artístico relativo de los monumentos religiosos (naturalmente desde el punto de vista de la concepción religiosa, pues para la profana no existe diferencia entre monumentos profanos y religiosos). Pues condición previa es que exista un arte religioso moderno manifiesto y consecuente, cuyas intenciones se encuentren en parte pre-

sentes en las obras de arte antiguas. Pero ¿existe un arte religioso moderno? Por supuesto, si tenemos en cuenta todo lo que a diario se construye, esculpe o pinta con fines religiosos. Pero por lo general, en estas obras modernas del arte religioso predominan de cal manera los elementos tomados de períodos artísticos anteriores que el núcleo moderno aparece sofocado hasta llegar a ser a menudo irreconocible. A decir verdad, la existencia de este núcleo queda fuera de toda duda, pues a primera vista se reconoce la moderna obra de arte religiosa como obra no antigua, y no sólo por lo que tiene de novedad, que se manifiesta sobre todo en la coloración exterior, sino también por diferencias inequívocas de concepción y proporciones formales respecto a los modelos antiguos, aunque estas diferencias sean difíciles de expresar con palabras porque hablan sobre todo a lo inconsciente del sentimiento. Pero debemos combatir sin demora una conclusión errónea que posiblemente nos sentiríamos tentados a extraer del mencionado carácter de antigüedad del arte religioso moderno: la conclusión de que esta predilección por estilos anteriores habría sido especialmente favorable al culto al valor de antigüedad o, cuando menos, al valor histórico. En el fondo, hasta el día de hoy, a la Iglesia más bien no le interesa en absoluto lo perecedero. Si bien hay bastantes miembros del clero católico que se han dedicado con devoción y loables resultados al culto al valor histórico, esto es como mucho una prueba de que la Iglesia no ve en ello vulneración alguna de ninguno de sus intereses vitales. Pero la Iglesia ha considerado hasta ahora que el fomentar conscientemente y con empeño el culto a las cosas perecederas, a la caducidad misma, está totalmente fuera de sus intereses positivos. En las obras de arle antiguas valora ciertamente el estilo y la concepción, pero no la forma y el color antiguos por sí mismos. En virtud del valor de novedad, prefiere más bien una obra religiosa presentada de un modo completamente nuevo, si bien utili-

zando expresiones estilísticas antiguas. Con todo, entre los estilos históricos existentes se realiza una selección muy característica.

Desde el surgimiento del Romanticismo, es decir, desde que el culto al valor histórico ha entrado en su última y más grande y decisiva etapa, los estilos medievales mantienen una destacada primacía en el arte religioso, especialmente el gótico, bien conocido de todos por innumerables monumentos. Apenas cabe dudar sobre la razón de esto: percibiendo el distanciamiento que últimamente se ha generalizado entre arte religioso y arre profano, el arle religioso ha buscado apoyo en los estilos de aquellas épocas en las que no había existido división alguna entre arte profano y arte religioso. Esta predilección por lo medieval, y especialmente por el gótico, tuvo como consecuencia un fenómeno que se puede considerar por lo menos paralelo al valor artístico relativo de los monumentos profanos, aun cuando no sea categóricamente idéntico. Todavía hoy las autoridades competentes han de ocuparse casi a diario de proyectos que tienen por objeto rehabilitar una portada gótica que tiene superpuesta una fachada barroca, o descubrir unos relieves, eliminando el muro que los oculta, o transformar una barroca cúpula acebollada en una gótica, o las pinturas barrocas de un techo en una bóveda celeste. Sin duda, en este fenómeno representa un papel altamente decisivo el afán de reformas que responde al valor de novedad, pero no puede ser casual el que por lo general sean precisamente obras góticas o incluso de períodos artísticos anteriores, las que se pretende despojar de las huellas de vejez que se les han ido adhiriendo. Los numerosos casos en los que, desde hace años, diferentes eclesiásticos han adoptado posiciones opuestas a esto, demuestra que con ello no se cuestiona ningún interés vital del culto eclesiástico. A este respecto también se puede observar algo semejante a lo expuesto al referirnos al valor de novedad; que la tendencia a «re-

gotizar» monumentos es seguida fundamentalmente por el clero rural, mientras que el clero urbano mantiene una postura de mayor reserva y en algunos casos de franco rechazo.

Tratándose de obras nuevas, se debería dar libre curso a esta preferencia de la Iglesia por los estilos medievales, que sin duda se debe a razones más profundas, pues incluso en estas obras pseudogóticas existe un núcleo de un arte religioso autónomo y verdaderamente moderno, y en ningún caso se debería atentar, ni siquiera aparentemente, contra la autodeterminación de la Iglesia mientras no entre en colisión con intereses culturales auténticos y virales de la colectividad en general. Pero cuanto mayor fuera la libertad con la que la Iglesia pudiera poner en práctica su inclinación por los estilos medievales (o por cualquier otro estilo) en las obras de arte actuales, con mayor energía habría que influir en sus representantes para que el valor de antigüedad encontrara la debida consideración en los monumentos del arte religioso, cuya vista hoy ya constituye una liberadora satisfacción para un público infinitamente más amplio que los propios feligreses, y cuyo tratamiento por tanto afecta a amplios y profundos intereses de la opinión pública general.

Notas

[1] Otro rasgo característico de la vida cultural contemporánea, sobre todo en los pueblos germánicos, que remiten al mismo origen que el valor de antigüedad, son las tentativas de proteger a los animales, así como el sentido paisajístico en general, cuyo incremento no sólo ha dado lugar ya en ocasiones al cuidado y conservación de determinadas plantas y bosques enteros, sino que incluso llega a exigir protección legal para los monumentos naturales y con ello a incluir a masas de material inorgánico en el ámbito de los individuos que necesitan protección. <<

[2] Por supuesto, nada más lejos del culto al valor de antigüedad que el querer acelerar esta destrucción. Este no considera en absoluto las ruinas como su finalidad, como podría parecer, sino que con toda certeza preferirá en lugar suyo un castillo medieval bien conservado, por ejemplo, pues si bien el efecto rememorativo de éste es menos intenso que el de las ruinas, es tanto más extenso y compensa aquella carencia con la riqueza y pluralidad de las huellas de antigüedad que ofrece, en tanto que si muestra por un lado una obra humana en un estado de escaso deterioro, por otro lado se trata de más obra humana en dicho estado de deterioro. <<

[3] Por el contrario, hay quienes se sienten cohibidos al utilizar una cosa completamente nueva, por ejemplo ropas nuevas, lo que no se puede atribuir sólo a la existencia inicial de impe-

dimentos prácticos, sino también muy especialmente a una timidez estética. <<

[4] Dado que las concepciones y las estructuras de las demás iglesias existentes en Austria no permiten esperar las dificultades con las que a veces tropieza la conservación de monumentos, en el caso de la iglesia católica podemos limitar nuestras reflexiones sobre el arte religioso y la conservación de monumentos a la relación de la iglesia católica con estas cuestiones. <<

ÍNDICE

El culto moderno a los monumentos 2
Nota del editor 5
Biografía de Alois Riegl 7
El culto moderno a los monumentos 9
Introducción 10
1. Los valores monumentales y su evolución histórica 12
2. Los valores rememorativos en relación con el culto a los monumentos 34
a) El valor de antigüedad 36
b) El valor histórico 43
c) El valor rememorativo intencionado 52
3. Los valores de contemporaneidad en relación con el culto a los monumentos 54
a) El valor instrumental 57
b) El valor artístico 62
α) El valor de novedad 63
β) El valor artístico relativo 74
Notas 82